

(3)

Beethoven.

Eine Kunststudie.

Von

Wilhelm von Lenz,

Kaiserlich Russischem Staatsrathe.

Zweiter Theil:

Der Styl in Beethoven. — Die Mit- und Nachwelt Beethovens. — Der Beethoven-status quo in Russland.

Cassel.

Ernst Balde.

1855.

(1)

Beethoven.

Eine Kunststudie.

Zweiter Theil.



Der Styl in Beethoven.

Le style c'est l'homme. Aber weil der Styl der Mensch, ist auch der Mensch der Styl.





Alle Kunst ist ein höherer Ausdruck des Lebens und seiner Erscheinungen. Das charakteristische Moment der Kunst aber ist der Styl: im engeren Sinne die Gesammtheit der technischen Mittel, welche eine Kunst ausbildet, um anschaulich zu werden, im weiteren: ein Volk, ein Künstler.

Beschränkt man gleich den Begriff auf menschliche Werke, so ist der Styl doch ein der Idee so Verwandtes, daß er einer Ausdehnung auf die Natur fähig wird, daß von einem Styl in der Natur die Rede sein kann, wie sich ein solcher in Anordnung, in Gestaltung der Gegenstände ausspricht, die Naturseele bildet.

Erinnern wir daran, wie wenig unter sich verschiedene Elemente die verschiedenartigsten Naturschauspiele gestalten. Sind in Tyrol die Seen nicht Teiche, in der Schweiz flüssige Juwelen? — Man denke an die unter gleichen Verhältnissen verschieden ausgeprägten Uebergänge nach Italien, in den Tyroler- in den diese berührenden Schweizeralpen, an einen der **Ports**, die über die Pyrenäen nach Spanien führen.

Wo derselbe Begriff, die Bergeswelt, den drei Naturschau-

spielen zum Grunde liegt, bringen dieselben Elemente verschiedene Erscheinungen hervor.

Es ist nicht anders mit Dichtern, mit Malern, mit Mozart und Beethoven, Gipfel, die sich als Wahrzeichen erstaunlicher Geisterherrschaft charakterisiren.

Niemand wird dem Raphael eine Madonna, ein Festgelag dem Veronese nachmalen wollen, um Pole von Kunsterscheinungen, das Ideale, das Reale in idealem Ausdruck, zu nennen.

In dem unendlichsten Theil einer Gesichtslinie, in dem Hauche einer Farbe bei dem warmblütigen Sanzio, in der Form eines Trinkgeschirrs, dem Muster eines Teppichs bei dem patrizisch tafelnden Veronese, liegt der Zauber, das Leben — der Styl. Was vergliche sich dem römischen Faltenwurf einer **Clemenza di Tito**? was dem kirchlichen Ernste des Requiems? der Fuge in der donnernden C dur=Symphonie Mozarts? Diesem begeisterten Magisterrausche einer gläubigen Schule. Wer athmete in versteckten Schluchten, lebte in Waldgeheimnissen wie **Salvator Rosa**? Wer zürnte in dem gotterfüllten Gesichte des Moses, strebte in einer Symphonie aus der Nacht des Gerichts zum Licht, wie in Meißel und Pinsel, der Michel Angelo der Instrumentalmusik, Beethoven?

Ein rollender Felsblock, ein über den Wildbach gebrückter Baum bei jenem Salvator; ein in den Wasserstürzen eines Ruisdael funkelnder Lichtblitz; unter dem heiligen Waldesrauschen ihrer Pinsel — das sind die in einer Beethoven'schen Symphonie aufzusuchenden Theile des großen Ganzen Beetho=

venscher Horizonte, die Redetheile seines Styls, das Leben seiner Kunst. Wie solche einzelne Kräfte zu dem Ganzen wirken, das wir bewundern, so wirkt der musikalische Apparat zu einer Beethovenschen Symphonie.

Man hat sich deutlich zu machen, wie die Kunst nichts hervorgebracht, was der Beethovenschen Symphonie für ebenbürtig gelten könnte. Es ist aber um so wichtiger, sich darüber Rechenschaft zu geben, was es überhaupt mit einer Beethovenschen Symphonie auf sich hat, als selbst die Kunst eines Mozart nur eine Stufe auf der Leiter der Zeit abgiebt, welche wohl auf den Beethovenschen Begriff der Symphonie hin führt, diesen selbst jedoch nicht trifft.

Um den Begriff der Beethovenschen Symphonie zu fassen, hat man auf andere, der Musik verwandte Künste einzugehen, auf Malerei und Sculptur, auf die Meisterwerke der Baukunst, welche letztere insbesondere einen ähnlichen Gesammtbegriff hinstellen. Ungefesselt, wie im Reiche der Töne, war der Gedanke des Mittelalters in den wunderbaren Gestaltungen der Bauten zu kirchlichen und städtischen Zwecken, welche als eben so viele in Stein geschriebene Chroniken verstanden sein wollen. Ueberwältigend drängte es den Geist, als eine solche Steinliteratur aufzutreten, wo er andere Wege verschlossen fand. Der Architekt war Dichter in der Weise, wie das Bewußtsein deutschen Genies der Dichter der Nibelungen, der Gudrun wurde. Der Architekt war der Herr und Meister, dem die Sculptur in Ausschmückungen, die Malerei in Fensterschilderungen, die Poesie in Hymnen, die Musik in Glocken und

Orgeln gehorchten, weil er das Ganze, den Begriff faßte. Ein solcher Bau, ein Dom, ein Stadthaus, war der Gesammtertrag des geistigen und materiellen Kapitals mehrerer Jahrhunderte, der verkörperte Gedanke ihres Lebens. Diese aus den tausend Werkstätten in den Köpfen der Leute hervorgegangenen, zu einem letzten großen Ganzen gewordenen Symphonien in Stein, deren ungezählte Einzelheiten in der Idee aufgingen — sie sind die Beethovensche Symphonie, der Begriff, den sein Geist, in verzweiflungsvollen Kämpfen, dem musikalischen Apparat abgewann. Die Beethovensche Symphonie ist der Gesammtertrag instrumentaler Kunst. Was davon abbröckelt, wird bei Beethoven zur Sonate, zum Quartett, zur Ouvertüre, diese aber nie wieder zur Symphonie, welchen Totalbegriff, geistigen Abstufungen nach, diese Splitter andeuten, wie verschieden, abgeschlossen und vollkommen, ein verkleinerter, kein kleinerer Styl, Bestimmung, Ansehen von Person und Umständen sie gestalten mögen.

Wo eine Blüthe ganzer Kulturrichtungen, eine mächtige Kathedrale sich entfaltete, wie sie in Straßburg, Freiburg, in der kastilischen Königsstadt Burgos, die Glaubenspoesie einfältiger Herzen noch in unseren bewegten Tagen fortleben läßt; da hatte man von einem solchen Bau, der sein eigener Grund wie Zweck war, eben so viel über wie unter der Erde zu suchen, war von demselben eben so viel sichtbar als unsichtbar. Die Rathhäuser, die weit in's Land schauenden Citadellen, die Alcassar von Toledo und Sevilla, auf Verließen gebaut, streben aus der Nacht zum Licht. Die Keller des Sankt Peter

in Rom sind die Straßen einer weitläuftigen unterirdischen Stadt.

Einen solchen doppelten Boden hat auch die Beethovensche Symphonie. Was bei einer solchen auf der Hand liegt, die Pfeiler Beethovenscher Baukunst: das Thema und seine Verwendungen, das hängt durch tausend Fäden mit dem Leben des Geistes zusammen, das der Zuhörer in sich zu vollbringen hat. Diese in das Reich des Geistes aus dem Reich des Klanges, aus den Kräften des Themas, aus Mittelsätzen und Episoden, in das Leben der Ideen reichenden Wurzeln sind der doppelte Boden einer Beethovenschen Symphonie, sind die Geheimgänge, welche seine unterirdische Stadt, seine citta dolente durchziehen, in das Reich des Unsichtbaren führen, dessen Schlüssel in der durch die Musikzeichen dargestellten Oberwelt der Symphonie, im musikalischen Buchstaben liegen. Man hat da den geschickten zünftigen Steinmetzen, der sich auf manches Einzelne trefflich versteht, von dem im Großen und Ganzen dichtenden Bauherrn zu unterscheiden, keine Mendelssohnsche oder sonst treffliche Symphonie mit dem Beethovenschen Begriff zu verwechseln. In Beethoven lebt und wirkt, was man die architektonische Seele seiner Gebäude nennen kann, der bis in das Einzelnste reichende „Totalgedanke". Wo überall die Schule, die Linie vorherrscht, das geometrische Element sich über die architektonische Physionomie stellt, das Erkannte über das Erfundene, da wird in Kunst und Wissenschaft eine mathematische Figur, kein im Ganzen durch das Einzelne vermittelter Bau, in der Symphonie ein durch die Satzunter-

schiede gegebenes musikalisches Vieleck, kein tiefsinniges Ganze, keine Symphonie dastehen.

Vielgestaltig waren die Bauwerke des Mittelalters; der Gedanke, der sie ausgesprochen, ist überall derselbe, ist das Sehnen aus der Gegenwart in die Zukunft, das Reich der Wünsche und Ahnungen.

Nichts gleicht sich weniger als eine Beethovensche Symphonie der anderen. Der Grundgedanke aller ist derselbe, ist das Sehnen aus der Gegenwart in die Zukunft, das Reich der Wünsche und Ahnungen in der Opposition zu der Gegenwart, zum Besitz. Wie über den erhabenen Eingängen ritterlicher Dome die Rose, das Symbol von Wald und Leben, so steht über einer Beethovenschen Symphonie das Thema, das Symbol der durch musikalische Mittel dargestellten Idee. Der Grundgedanke unbefriedigten Sehnens, des Schaffens eines ideal Besseren; von den Spielplätzen der ersten, sich noch unbewußten Kraft, von der ersten Symphonie bis zum Sternenzelt der Chor-Symphonie; das ist die Seele Beethovenscher Dichtung. Wie ein Thema bei ihm, seine symphonistischen Geschicke hindurch, noch in den Zergliederungen die lebendige Idee bleibt, so durchdringt das Ganze wie Einzelne mittelalterlicher Bauherrlichkeit *eine* Grundform, in welcher bis in die letzten Verzierungen, der Geist des Ganzen im Theil, im Mikrokosmus sich spiegelt. Diese Form ist auch noch die Rose in Fenstern und Thüren, Bogen und Pfeilern und von der Rose getragen oder zu ihr *ausblühend*, wie Menzel sagt, das Kreuz, gerade wie in Beethoven Alles nur Verwerthung

der Grundidee ist, von ihr getragen oder zu ihr ausblühend, eine Episode entsteht. Als Episode bei Beethoven fassen wir Alles dem Thema Wahlverwandte.

Diese Bedeutung des Themas hat man sich nicht als ein beliebiges Experiment der Schüler zu denken, sondern als eine Lebensäußerung der Kunst nach innerlichen Gründen. Ohne schon hier auf Einzelnes einzugehen, sei der Verwendung der Grundidee in einer der kolossalsten Sonaten (op. 106) vorübergehend erwähnt.

Nachdem der erste Theil des zweiten Satzes das Riesenthema zur Geltung gebracht, nach dem Schlag auf D im siebenunddreißigsten Takt, ein Feldherrnruf: „mehr Geschütz auf diesen Punkt!" nach der Wiederaufnahme des D, das in G dur erweicht, nach dem Eintritt von G mit dem fünfundvierzigsten Takt (wie im dreiundvierzigsten des ersten Satzes des großen B dur-Trios, im fünfundzwanzigsten des Adagios der Chorsymphonie G auftritt), nach den Keulenschlägen auf den weichen Takttheilen und dem cantabile mit der schwankenden, Beethoven eigenthümlichen Triolenbegleitung, läutet der furchtbare Dränger den zweiten Theil in einer Trillerkette aus. Der Gegenstand scheint erschöpft, aber ein abermaliges Drängen führt im siebenzehnten Takt des zweiten Theiles an eine neue Seite des Themas, an die technische des imitatorischen Styls, welche Seite desselben nunmehr die Schule in ihre Stampfe nimmt. Diese acht Noten b (Auftakt), es (punktirtes Viertel), es (Achtel), es (Viertel), f, es (Achtel), es, c (Viertel), sind quantitativ das Thema, wie dasselbe zu Anfang des ersten Theils

in voller Rüstung leuchtet, sind der abgeschälte imitative Kern des Themas.

So geht bei Beethoven Alles von seinen unendlich bedeutsamen Themas aus, kehrt Alles zu ihnen, nach aller Varietät in der Behandlung, zurück. In der Stelle liegt nicht etwa ein Uebergang nach G vor, die innerlichen Gründe der tiefsten Spekulation eines unendlich genialen Kopfes bestimmten ihn, nach G zu lenken, weil seine Idee in dieser Mitte zu Hause war, in der Beethoven wahlverwandten unteren Terz (von B nach G) ihre höchsten Zwecke erreichte.

* * *

Eine Erscheinung, wie sie bei keinem andern Componisten vorkommt, mit der man sich ganz vertraut zu machen hat, um einen Ueberblick in Beethoven zu gewinnen, ist die Verschiedenheit der aus der innersten Natur seines Geistes hervorgegangenen, selbstbedingten, nicht willkührlichen Metamorphosen des Styls, des Menschen in ihm, nach drei Gedankenrichtungen, welche sich in drei, diesen Richtungen entsprechenden Gestaltuntungen oder Stylarten aussprechen.

Diese Richtungen in Beethoven sind:

in seiner ersten Manier (op. 1—20 in runden Zahlen), das aller Kunst und Wissenschaft inwohnende Element der traditionellen Doktrin, von deren erstem Buchstaben bis zu ihren Triumphen in den Meistern, deren Erbe Beethoven wird;

in seiner zweiten Manier (op. 20—100), die in der Geschichte menschlichen Geistes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die Tradition; die Auflehnungen des sich allein genug fühlenden Menschen gegen die Realität;

in seiner dritte n Manier endch, über op. 100 hinaus, das durch die bestandenen Kämpfe frei gekämpfte Individuum, das sich bisher suchte und nun gefunden hat, fesselfrei sich über-

lassen; in dem köstlichsten der Besitze, in dem Besitze seiner selbst; von dem befremdlichen Erstaunen seiner Zeitgenossen, von der Bewunderung unserer Tage umgeben; von der späten Gerechtigkeit als der Sieger des Geistes über die Materie gefeiert, als der so oft mißverstandene Prophet, der Alles gekannt, gefühlt, vor dem Herz und Verstand unseres Jahrhunderts kein Geheimniß bewahrt.

Die Entwickelungen dieser Richtungen in Beethoven nach den Unterschieden der Doktrin, der Freiheitskämpfe, der Person in ihm, des Besitzstandes der errungenen Persönlichkeit in ihrer Geistesheimath ist unsere Aufgabe.

Was der Mensch hienieden wirkt, ist durch den gesellschaftlichen Zustand bedingt, in dem er lebt, bei aller frei zu setzenden Seelenthätigkeit. Niemand entzieht sich gegebenen Einflüssen. Die Geschichte des menschlichen Geistes verzeichnet die Thatsache, daß der Kopf, der eine Kunst oder Wissenschaft in ihren Geschicken zu fesseln bestimmt ist, damit anfängt, die Errungenschaften seiner Vorgänger in seiner Person zu vereinigen, ihr höchster Ausdruck zu werden, bevor er, über sie hinaus, weitere Bahnen verfolgt. Beethoven war in der Instrumentalmusik die Spitze Mozartschen Geistes geworden, bevor er mit der dritten Symphonie (op. 55), mit seiner zweiten Ouvertüre (Coriolan op. 62), mit dem siebenten Quartett (op. 59), mit dem dritten Clavier-Concert (op. 37), mit der vierten Pianoforte-Sonate (op. 22), mit der sechsten Sonate für Pianoforte und Violine (op. 30), der dritten für Pianoforte und Violoncell (op. 69), dem fünften Trio für Pianoforte,

Violine und Violoncell (op. 11 mitgezählt op. 70), mit seiner zweiten Messe (op. 86) mit der Musik zum Egmont, mit dem Fidelio endlich, an einen anderen Komponisten, an eine andere Ideenreihe — an sich in seiner Form auch, kam.

Ganz anders war es mit Mozart. Eine Jugendarbeit Mozarts reicht nicht an ein Werk aus den Jahren seiner Kraft; der Mensch in Mozart ist in beiden derselbe, nur das entwickeltere Talent giebt den Ausschlag, nicht der Standpunkt in Form, Styl und Gehalt. Mozart war an die Spitze seiner Zeit getreten, um Mozart zu sein, aber auch um Mozart zu bleiben. Wir finden, daß Beethoven den durch Mozart so viel höher gehobenen status quo der Instrumentalkunst überwand, nicht nur um Beethoven, um ein von dem ersten wesentlich verschiedener zweiten Beethoven zu werden. Weit entfernt mit Séroff*) den ganzen ersten Styl Beethovens (op. 1—20 in runden Zahlen) als einen Haydn-Mozartschen, selbst die Sinfonia eroica, als einen Uebergang zu neuen Formen, abzuthun; verstehen wir diese erste Zeit als eine mit der höchsten Meisterschaft in den Grenzen der Tradition erreichten, höchsten Ausdruck alles von Mozart Angebahnten, als eine vollgewichtige Literatur für sich, in der Beethoven die letzten Ausgangspunkte Mozarts zu seinen ersten macht, im Mozart'schen Geiste verfährt, sich dem großen Beispiele mehr im Ganzen als im Einzelnen fügt und noch beim Aufstellen neuer Formen

*) Siehe unseren Beethoven — status quo in Rußland, wo diese auf Kosten der beiden ersten Stylarten extremen Ansichten zu Gunsten der dritten, gewürdigt sind.

(Scherzo des ersten Trios op. 1) eine Bescheidenheit an den Tag legt, die in dem Helden des Tages, die in Mozart ihr Muster verehrt. —

Indem Beethoven in diesen Jugendarbeiten, die im vorigen Jahrhundert erschienen (die erste Symphonie, 1801 komponirt, setzt zuerst den Fuß in's 19. Jahrhundert), seiner selbst über den unsterblichen Mann zu vergessen scheint, wird er zum höchsten Werth Mozart'schen Styls, vertritt er Mozart wie der Erbe den Erblasser.

Weiter als die ersten Beethoven'schen Trios (op. 1, op. 9, op. 11), die ersten Sonaten, die sechs ersten Quartette, das Septett und die zweite Symphonie, hätte es Mozart in der Emanzipation der Form nicht gebracht. Dies hat man daraus zu schließen, daß zwar der Gehalt in Mozart mit den Jahren des Meisters zunimmt, die Formen aber keinen wesentlichen Veränderungen unterliegen, ein stereotyper Formalismus in ihnen vorherrscht. Ein Fortschritt in der Form, eine integrale Progression nach dieser Richtung war durch Mozart weniger vertreten als eine höhere Potenz des Gehalts in der Instrumentalmusik. Mozart genügten ganz eigentlich die von Haydn geschaffenen Proportionen und Maaße, er erweitert sie kaum anders als in einigen Finalen (Fuge der C dur-Symphonie, D dur Quintett, Sonate für Pianoforte und Violine in A dur $^{6}/_{8}$) höchst selten im Adagio, nie in ersten Sätzen und in der Minuett. —

Einem Dränger und Stürmer wie Beethoven war vorbehalten, Form und Gehalt zugleich zu reformiren, den Gehalt

durch die Form zu durchdringen, die Form zu einem geistigen Ausdruck zu erheben. Raphael ist in seinen ersten Bildern ein fortgesetzter Perugino. Selbstständiger tritt der Michel Angelo der Musik, tritt Beethoven in seinen ersten Arbeiten auf. In Mozart'sche Sujets, in Mozart'sche Umrisse trägt er seine eigenthümlichen Farben. Wie wesentlich weiter geführt ist nicht der Mozart'sche Styl durch Beethoven in der zweiten Symphonie (Scherzo, Finale), im Septett (Adagio, Scherzo, Finale), in den sechs ersten Quartetten, in den großartigen Erweiterungen des Adagios im ersten, in den Proportionen des Finales im fünften, in der Oekonomie des Finales im sechsten Quartett (La Malin conia) in den Scherzosätzen derselben, in den Salieri gewidmeten Sonaten für Pianoforte und Violine op. 12 (Adagio in C oder Es dur-Sonate), in den Sonaten für Pianoforte und Violoncell op. 5, in den ersten zehn Pianoforte-Sonaten (op. 2—14), in den Scherzos und Schlußsätzen der noch nicht genug gewürdigten, an Interesse kaum zu erschöpfenden Violin-Trios op. 9, die in der Musik den Platz einnehmen, den dieNovelle in der Literatur behauptet. —

Nicht der Formalismus Mozarts in Form und Oekonomie hätte diese für jene Zeit äußerst kühnen, für alle Zeiten reizend jugendlichen Schöpfungen in's Leben rufen können. Der nach Freiheit in der Bewegung ringende, von den plastischen Schönheiten der Mozart'schen Phrase ergriffene Beethoven wagte sie. In ihnen findet sich ein erster Anflug Mozart ziemlich unbekannter, unaussprechlicher Beethoven'scher Sehnsucht. Wir erinnern an das Fis im neunzigsten Takt des ersten Satzes des

ersten Klaviertrios; an das nach Moll lenkende Horn im Schlußsatz des Septetts; an den getrösteten Ernst des ersten Satzes im C Moll Violin-Trio op. 9, an das tief gegriffene Adagio desselben; an das Andante im D Dur Violin-Trio op. 9, diese Grabschrift eines Engels; an das Rembrand'sche Kolorit im bedeutsamen Scherzo der F Dur-Sonate; an die Grablegung im Largo der D Dur-Sonate op. 10.

Mancher kühne Uebergriff, mehr als eine auf den Spielraum der Haydn-Mozart'schen Schule geschleuderte Brandfackel bezeichnet die in der ersten Manier Beethovens geschriebenen Werke. Im Allgemeinen läßt sich sagen: in ihnen lebt das Glück einer sonnenhellen, friedlichen Landschaft; ihr Ideenkreis ist ein beruhigter; das Gefühl der Liebe wird nicht, wie in der zweiten Periode, mit den Weltgeschicken verschlungen, die Geschichte der Menschen nicht reformirt; das Thema genügt, die zweite große Beethoven'sche Macht, die Episode, das dem Thema im Reich der Unendlichkeit Wahlverwandte, tritt noch nicht auf. —

Als nicht ideenberechtigte, einfach thematisch abgethane Erzeugnisse der ersten Periode, nennen wir das Violin-Trio op. 3 in sechs Sätzen (nach Serenadenart mit 2 Minuetten), den letzten Satz des Violin-Quintetts op. 4; die Schlußsätze in den Sonaten op. 2 Nr. 2, 3, op. 10 Nr. 2 op. 12 Nr. 1, 3; die unbedeutende vierhändige Sonate (Sonatine) op. 6, die Serenaden op. 8, op. 25; die Horn-Sonate op. 17.

* * *

Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen,
Götter, wenn wir liebend uns umfassen.
Schiller (philosophische Briefe).

Die russische St. Petersburger Zeitung (1855 Nr. 87 92) enthält einen Artikel über Beethoven von Damcke *), in dem die Ansicht vertreten wird, wie bei einer Eintheilung der Werke Beethovens nach drei Stylarten diese letzteren nur auf technischem Wege nachzuweisen wären, und man nicht hoffen dürfe, früher hell in Beethoven zu sehen, als bevor Alles, bis auf die letzte Fiber, welche die Materie mit dem Geiste verbindet, technisch analysirt worden. Hiergegen ist zu bemerken, daß die Anatomie keine Fiber kennt, welche die Materie mit dem Geist verbände. Mit der letzten Fiber hört die Materie auf, steht der Anatom wie der Kritiker vor dem Reiche des Geistes, dem er um keinen Schritt näher gekommen. Geist und Materie durchdringen sich im Menschen, dem Forscher bleiben sie zwei durch einen Abgrund auseinander gehaltene Begriffe, den keine Technik ausfüllt, den der Geist allein zu messen

*) Siehe die hervorragende Stellung desselben in St. Petersburg, in unserem Beethoven — status quo in Rußland.

vermag. Keine Physiologie hat eine Brücke von der Materie zum Geist geschlagen. Anatomische Beethoven-Apparate werden somit nie die gehofften Erfolge haben. Dem Techniker, dem Komponisten werden sie zwar manches Schätzbare bloslegen, an den Geist der Sache wird man durch sie nicht kommen, weil nur der Geist zum Geiste führt, der Geist sich aber selbst täuschte, wollte er etwas von der Zahl erwarten, denn jede Zahl ist nur Vorstellung eines Begriffs und nicht dieser selbst.

Nachweisungen über die Verwendung der Sprache im Faust hätten nichts mit dem Verständniß des Gedichts zu schaffen.

Wenn Damcke bemerkt: das Motiv des Scherzos der A dur-Symphonie bestehe aus zwei Perioden, von denen die erste, in zwei Takten, das Ansetzen des ländlichen Tänzers zum Tanz ausdrücke, wie er mit dem Fuße dazu aufstampfe; die zweite, in vier Takten, das eigentliche Motiv, den ländlichen Reigen selbst bringe, so trifft diese Ansicht so sehr den Kern der Sache, daß man so zu sagen den Dorf-Matador stampfenden Fußes in Mitte der entzückten Dorfschönen als Sieger auf der Tenne dahin fliegen sieht.

Eine dem Geiste nach selbstberechtigte Erklärung ist sich auch Beweis und wirkt mehr für das Verständniß des Bildes, als der Nachweis, wie dasselbe auf zwei Perioden von so viel Gliedern beruhe. Es ist hier so recht augenfällig, wie nur seine treffende Bemerkung es ist, welche dem technischen Befundschein den Werth giebt, nicht dieser an den Geist der Sache führte. Technische Befunde werden dem günstigen Verständniß höchstens paralell bleiben können. Als Techniker war Damcke

natürlich zu der Ansicht gebracht: „Für Beethoven sei nur etwas von der Technik zu erwarten, jene seine glückliche Erklärung und andere bringe die Technik zu Wege.

Das Verhältniß ist ein umgekehrtes.

Nur der Geist, nur das Verständniß aus dem unabweisbaren Gefühle, in Uebereinstimmung mit den innerlichen Gründen eines so und nicht anders, durch das Gefühl, durch keinen technischen Apparat Erkannten, erklärt einen Instrumentaltext, giebt dem Befund der Technik das Leben, dessen er für sich ermangelt. —

Wo der Anatom aufhört, fängt der Physiologe an, um durch den Geist, nicht durch eine Fiber, an den Geist zu kommen. Aber der Physiologe hat Anatom zu sein. Wir sind der Meinung, daß auch dies Verhältniß in der Instrumentalmusik ein anderes ist, der Musikempfindende kein Techniker zu sein braucht, daß man, ohne Techniker zu sein, eine Beethoven'sche Symphonie besser als ein solcher verstehen kann (wir sagen nicht, besser verstehen wird), daß ein Musikfühlender, wenn er Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat, ohne eine Musikmeister zu sein, jenes Scherzo wie Damcke verstehen können, ohne davon unterrichtet zu sein, daß demselben eine Periode von zwei, eine andere von vier Takten zu Grunde liegt, daß man, mit einem Wort, dieß wissen kann, ohne noch im Geringsten auf jene Idee geleitet zu werden, ohne etwas anders als einen Rhythmus von zwei und vier Gliedern zu sehen.

Verlangte man von der musikalischen Exegese, sie habe nothwendig technisch zu sein, es wäre damit wie mit einem

Garten, dessen Freuden wir in der schönen Jahreszeit aus Herzenslust genossen, dessen Laub der Herbst von den Bäumen geschüttelt, um uns auch noch ein längst verlassenes Nest in ihren Wipfeln zu zeigen. Hätten wir etwa unter Blättern, Blüthen und Früchten, auch noch zu dem Nest hinaufklettern uud hinein schauen sollen? Der schönste Kontrapunkt in einer Beethoven'schen Symphonie wird immer nur einen solchen Nestknoten abgeben unter den Blüthen und Früchten der „Symphonie-Idee." Zu diesen Gründen für den Ausschluß der Technik von der interpretativen Beurtheilung des Gehaltes kommt der nur höchst relative Werth der technischen Befunde an sich.

Die viel verbreitete Ansicht, als beruhe die Musiklehre auf einer mathematischen, an sich zweifellosen Grundlage, ist eine grundfalsche, wie, für unsere Zwecke, schon aus Folgendem zur Genüge hervorgehen wird.

Die von der Experimentalphysik beobachtete Erscheinung der Schwingungen, ist bekanntlich in den Schwingungen (vibrationes) der Saite (corda), der Ausgangspunkt des musikalischen Tones. Ob dieser Grundton c oder g, ob er Tonika oder Dominante, eine Frage, von deren Beantwortung das ganze Musiksystem abhängt — ist streitig und wird immer streitig bleiben, denn es fehlt an jedem Anhaltspunkt. Wir haben einen Ton, weiter haben wir nichts. Was er seinsoll, ist willkührlich.

Die Eintheilungen der schwingenden Saiten nach den in Zahlen ausgedrückten Schwingungsresultaten erzeugten alle Töne (intervalla) vom Grundton aufwärts gerechnet. Ob die durch Schwingungsverhältnisse gewonnenen Intervalle aus der Tonika

oder aus der Dominante entstehen, ist wieder unbekannt, und wissen wir nicht einmal, warum die Tonika (eine Gruppe von Tönen) das Gehör so befriedigt, daß es keinen Ton mehr erwartet; warum die Dominante (eine andere Gruppe von Tönen) das Gehör nothwendig auf andere Töne verweist, um befriedigt zu sein.

„In's Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist!"

Die Schwingungsverhältnisse der Saite, welche uns die Tonreihe (scala), das musikalische Ein mal Eins an die Hand geben, notirt die Physik in der Sprache der Mathematik, in Zahlen, die der Ausdruck dieser Erscheinungen, nicht ihr Grund sind. Folgerungen aus Zahlen sind unfehlbar, die für unerklärte Erscheinungen gewählten Zahlen sind es nicht.

Bei Saiten, Glocken, Stimmgabeln sind es diese Körper selbst, welche tönen, die Luft ist der Vermittler. Bei Blasinstrumenten und der menschlichen Stimme tönen schwingende Luftsäulen. Diese Resultate der Physik bringen uns dem Ausgangspunkt der musikalischen Skala im Grundton aber noch nicht näher. Es ist immer Streit darüber gewesen, ob die Tonika in der Dominante, oder die Dominante in der Tonika enthalten ist. Dieser durch die Wissenschaft nicht beherrschte Ausgangspunkt ist aber maaßgebend für die auf ihn zurückgeführten Gesetze der Fortschreitung, denn um zu wissen, wohin man gekommen (mit einem Akkorde), muß man wissen, von wo (von welchem Akkorde) man ausging — sonst hat man sich zwar bewegt, ist aber nicht angekommen.

Aus dem Obigen ergiebt sich, daß die musikalische Technik

auf keinem mathematischen, auf einem experimentalen Boden besteht und erst in ihren Folgerungen mathematisch wird, weil sie dabei von einer Zahl ausgeht, mithin sehr natürlich mathematisch bleibt, wo sie angefangen mathematisch zu sein. Wer somit den Ausgangspunkt des Tones läugnet, läugnet damit die aus ihm gefolgerten Gesetze.

Dies ist es, was die musikalische Technik in einen Schleier von Ungewißheiten hüllt, widersprechende Ansichten, je nach dem Standpunkte, gleich berechtigt erscheinen läßt. Wo Folgegerungen aber berechtigt waren, haben die Folgernden bis jetzt vergessen, daß ihr Standpunkt es darum noch nicht war, litten sie keinen Widerspruch und sahen sich als Orakel, was sie der Natur der Sache nach nicht sein konnten, ihrer Befähigung nach aber nicht öfter sein würden, als jeder Andere in einem andern Fach, d. h. höchst selten.

Unermeßlich sind die Folgen jedes mathematischen Ausgangspunktes. Die Schwingungen der Saite ließen uns in vollständigem Dunkel über die Wechselwirkungen der beiden Zeugungsgruppen (Tonika, Dominante). Nichts desto weniger soll die allererst nachträglich zu Zahlen gekommene Intervallenlehre das ganze System beherrschen.

Der Rhythmus, den schon Aristoteles „die Seele der Musik" (ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς) nannte, ist eben so, wo er nicht die Bewegung im Allgemeinen ausmacht, sondern als ein für unser Ohr Abgeschlossenes betrachtet wird, ein nur Relatives, weil von einem Relativen, vom Gehör, Abhängiges. Wir setzen die rhythmische Periode als eine Glie-

derung von Tönen, welche das Ohr so befriedigt, daß dasselbe einen Einschnitt, einen Ruhepunkt findet, keine Folge erwartet. Diese Befriedigung des Gehörs ist offenbar in verschiedenen Personen eine verschiedene. Es wird mehrere Meinungen über Gliederungen im Rhythmus geben können und davon weiß die Beethoven-Literatur in der Zweitaktsangelegenheit der C Moll-Symphonie zu erzählen. Diese besteht des Kürzeren in Folgendem: Im Pariser Blatte Le Temps (Februar 1830) hatte Fétis die Bemerkung gemacht: „im dritten Satz der Symphonie seien zwei Takte zu viel und störten den in dem Stück ausgesprochenen Rhythmus.“ Fétis hielt das für so ausgemacht, daß er seiner Bemerkung hinzusetzte: „que si Beethoven avait rompu à dessein et par originalité meditée le rhythme périodique si bien établi au commencement du morceau, cette originalité forcée était puérile et que ces deux mesures surabondantes étaient de mauvais goût.“

Nachdem die Symphonie (1809) erschienen war, hatte Beethoven selbst den Verlegern angezeigt: „im dritten Satze seien zwei Takte zu streichen.“ Die Platten waren aber gestochen. Die Symphonie, auf die Hoffmann die Blicke der ganzen deutschen Musikwelt geleitet hatte (Allg. Mus. Zeitung, 1810, pag. 630), war im Verkauf. Die Verleger beeilten sich nicht und der Brief Beethovens wurde allererst auf Veranstaltung von Mendelssohn 1846 veröffentlicht (Allg. Mus. Zeit., Juli 1840).

Frankreich, wo man einen Artikel in deutscher Sprache,

der die Erschaffung der Welt als Augenzeuge bespräche, noch nicht ansehen würde, weil die Welt in Paris oder gar nicht erschaffen werden dürfte; Paris, wo die C Moll-Symphonie nicht etwa zu Beethovens Zeiten, sondern erst ein Jahr vor der Julirevolution durch einen Deutschen, durch Habeneck, entdeckt worden war, — Paris, das sich von Bagatellen nur mit dem Glück der Welt beschäftigt, ignorirte natürlich die Frage, wie es denn im Ignoriren den Franzosen so leicht Niemand nachthun wird. Die Bemerkung von Fétis war unbemerkt geblieben. Da erklärte Mendelssohn auf dem Niederrheinischen Musikfeste in Aachen (Pfingsten 1846): „Jene Takte seien in den Partituren zu beseitigen.“ Mehre der anwesenden Musikdirektoren verfehlten nicht, Protest einzulegen und sich dahin zu erklären: „sie, für ihre Person, würden die Takte nicht streichen.“ Es wurde eifrig, wie immer mit und ohne Gründe, hin und her gestritten. Mendelssohn war damals der Kardinal des deutschen Musikkonklavs, als dessen Pabst er verstarb; er war es, weil die Gefühlsseite für die Herrlichkeiten der Instrumentalmusik so scharf von Beethoven angezogen worden, daß man in Deutschland darauf hingeführt war, in dem ersten großen Talent nach Beethoven ein Genie erkennen zu wollen, um stillschweigend in dem Lebenden den gegen den Todten geübten Unverstand zu sühnen. —

Da im Gegentheil der Franzosen die Deutschen nie etwas ignoriren, kamen die verwegensten deutschen Musikmagister gegen den Vatikan von Leipzig zu der Bemerkung: „Die Sache

sei nicht neu und vor zehn Jahren von Fétis angeregt worden." Dies war die Majorität. Das Stadium der Polemik beschritt die Frage durch den zu der Minorität gehörigen Professor Bischof, in der Kölnischen Zeitung. Schindler, diese bei Streitfragen über Beethoven in Deutschland undankbar vergessene, einzig noch fließende Quelle für Alles Persönliche in und an Beethoven, Schindler, der mit der großen Majorität die Takte vertheidigt hatte, antwortete in derselben Zeitung und wies das angeblich Fehlerhafte in der Rhythmik mit der Ausführung zurück, daß ein rhythmisches Verhältniß von 10 zu 10 vorliege. Auf diese Replik folgte keine Duplik, — die Sache schien aufgegeben. Unterdessen hatte Schindler das deutsche Beethoven-Schisma bei Habeneck und Berlioz angezeigt, und die Antwort erhalten: „in Paris würde man die Takte nicht streichen." Da hört Professor Bischoff, im Winter 1852, bei einer Aufführung der C Moll-Symphonie in Paris, die beiden Takte, die er mit so vielen Dingen längst aus Frankreich verbannt glaubte und berichtet in der Rheinischen Musikzeitung über den Aufenthalt der beiden Verbannten in Paris. Unverändert giebt Professor Bischoff 1852 seine 1846 aufgestellte, von Schindler bekämpfte Ansicht. Schindler replizirt: „wie er keineswegs an der Authentizität des Beethovenschen Briefes (wahrscheinlich vom Jahr 1809) zweifle, in welchem der Meister auf den „großen Bock" aufmerksam mache; daß Beethoven aber später sich eines Anderen besonnen und den Bock zu Gnaden aufgenommen, ja, daß sich dieser Bock in eine

organische Nothwendigkeit und rhythmische Schönheit zur Verstärkung des humoristischen Moments verwandelt und deshalb vom Meister selbst an die Krippe gebunden worden — dafür spräche nicht blos die Tradition, dafür sprächen Thatsachen. Von der Zeit des Erscheinens der Symphonie bis zu Beethovens Tode, 18 Jahre hindurch, sei dieselbe mehrmals in Beethovens Gegenwart ausgeführt worden, ohne daß seinerseits ein Wort gegen jene zwei Takte oder gegen die allgemeine Pause (im ersten Satze) laut geworden wäre, und dennoch wisse man, wie „handscharf und genau" Beethoven Alles nach seinen Angaben ausgeführt wissen wollte. Mit Gebauer und Piringer, den Gründern der concerts spirituels in Wien, wäre Beethoven im Jahre 1819, zehn Jahre nach seinem Briefe an die Verleger der Symphonie, dieselbe genau durchgegangen, was die damaligen Theilnehmer, gegenwärtigen Direktoren der concerts spirituels, der Baron Lannoy und K. Holz bekräftigen könnten. Noch später, im Jahre 1823, sei endlich Beethoven die Symphonie zum Zweck einer Aufführung derselben im Josephstädter Theater mit Schindler durchgegangen, auch selbst bei der letzten Probe gegenwärtig gewesen. Weder gegen Schindler noch gegen die genannten Herren habe Beethoven bei den fraglichen, damals noch nicht polemisch gewordenen zwei Takten *) und bei der Pause im

*) Hoffmann scheint sie gekannt und statuirt zu haben, wenn er 1813 in der ersten Ausgabe der Phantasiestücke sagt: „Hört die eigenen Modulationen, das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst." Eine weit aus der Schule heraustretende Ansicht.

ersten Satze die geringste Bemerkung gemacht. Gründe genug, um sich an Schrift und die durch Beethoven selbst gegebene Tradition zu halten." Dieser getreuen Relation der Beleuchtung der Sache durch Schindler, folge eine nicht kritische Bemerkung Schindlers aus einem Briefe an den Verfasser (1855):

„Außer Tradition und Thatsachen sei ein anderer, nicht minder wichtiger Punkt berührt. Die Kämpfe, welche Beethoven bei dem Feilen seiner Werke mit rhythmischen Gliederungen bestand, sind fast in jeder Partitur sichtbar. Da sieht man bald einen, bald zwei, bald vier und sechs Takte durchstrichen, in der Mitte der Zeilen noch dazu ein großmächtiges „aus", über den Zeilen aber ein „gut" oder „bleibt" hinzugesetzt. Vergleicht man die gedruckte Symphonie mit dem Manuscript, so ergiebt sich, daß die ausgestrichen gewesene, dann wieder gut befundene Stelle, Note für Note im Abdruck erscheint. Den Verlags-Offizinen wurden nicht selten dergleichen Abänderungen zugeschickt, die oft zu spät eintrafen, um aufgenommen werden zu können. Ist es endlich nicht denkbar, daß Beethoven in einem späteren Briefe an die Verleger die Adoption des „großen Bockes" gemeldet oder zu melden vergessen?" — So weit Schindler.

Der Leser wird erkannt haben, daß wir uns nicht auf einem Grund und Boden befinden, der durch einen so und nicht anders gegebnen technischen Apparat vermittelt wird, sondern vor einer Frage stehen, die im Gebiete des Psychischen wurzelt und nur durch die Beantwortung der Vorfrage

zu lösen ist: „welche Ideenverbindungen konnte Beethoven mit den zwei Takten eingehen, nachdem er zu dem Ausspruch gekommen war, daß sie wegzufallen hatten?“ —

Sind wir auf diese Frage hingeführt, haben wir ein gutes Recht, sie zu thun, so ist damit schon ausgesprochen, daß die musikalische Technik in letzter Instanz an den Geist zu appelliren hat, die Berechtigung ihr vom Geiste, nicht vom Apparate kommt, oder, was auch hier zunächst interessirt, die interpretative Beurtheilung des Gehalts in Instrumentaltexten sich über technische Befunde stellt, von ihnen daher nicht übertroffen werden kann. Die Ansicht Schindlers hat 1) einen technischen (wie wir gesehen relativen) Werth in der Rechtfertigung der Takte als Gliederung eines rhythmischen Ganzen von zehn zu zehn Takten, 2) einen historischen (positiven) in dem des Gebrechliche der technischen Wahrheit bezeichnenden Schweigen Beethovens bei Aufführungen der Symphonie, inclusive der zwei Takte, 3) einen psychischen (absoluten) über alle andern Werthe zu stellenden, in der Innerlichkeit der für das Moment der Unendlichkeit in Beethovenschen Anschauungen überhaupt angeführten Gründe.

Wahrscheinlich entstand die Ansicht von Berlioz über die Takte aus den Schindler'schen Mittheilungen an ihn, und wäre es nicht das erste Mal, daß deutsche ungelesene Wahrheit über den Rhein ging, um als Pariser Weltweisheit, die gelesen wird, zurückzukehren.

Berlioz (J. de Debats 11. Aout 1852) sagt: „Die

zwei Takte, welche nicht in den Rhythmus passen sollen, seien keine Wiederholung der beiden vorhergehenden, weil die Einen in halben Noten, die Andern in Vierteln aufträten, was den Charakter ändere."

Hiebei übersieht Berlioz, daß nicht nach den Werthen in den Takten, sondern nach den Takten selbst als durch den Rhythmus ausgeschlossen, gefragt wird.

Berlioz führt dann sein Hauptgeschütz auf: Die Symmetrie der angegriffenen Konstruktion mit zwei im Rhythmus gerade eben so überzähligen Takten in demselben Stück, welche man nicht angreift (d, cis; d, c; nach dem Ruhepunkte), zwei Takte, welche auf den vierten Takt des Themas, wie jene zwei Takte auf den dritten Takt desselben folgten, wodurch das Ganze sich in zwei Phrasen scheide, jede zu zehn Takten, womit sich die gute Absicht einer Erweiterung der Melodie in zwei Mal zwei Takten ergäbe, diese Intention, die in ihr liegende Symmetrie aber, zerstört würde, wollte man zwei Takte streichen, die ihnen entsprechenden zwei anderen stehen lassen.

Dieses Geschütz demontirt Damcke (am angeführten Orte) vollständig mit dem Nachweis: „Die streitige Stelle sei nichts Neues im Stück, sondern die Wiederholung des Scherzos nach dem Trio; die streitigen Takte aber, welche Berlioz der Symmetrie der ihnen korrespondirenden zwei Takte (d, cis; d, c) halber, erhalten wissen wolle, ständen bereits an ihrem Platze

(im dreizehnten und vierzehnten Takt des Scherzos) und wären folglich einmal zu viel da.

Et adhuc sub judice lis est! —

Bereichert hat Damcke diese Polemik mit folgenden äußern Gründen gegen die Takte. „Aus dem Manuscript bei Breitkopf und Härtel, sagt Damcke, ist ersichtlich, wie Beethoven Scherzo und Trio, nicht das Scherzo allein, wiederholt wissen wollte, wie man ähnlichen Konstruktionen in der vierten und siebenten Symphonie begegnet (Damcke hätte noch das große B dur-Trio op. 97 nennen können). Nach der Wiederholung von Scherzo und Trio hatte das Scherzo ein drittes Mal zu erscheinen, diesmal in die Schleier geheimnißvoller Ahnungen gehüllt, die so einzig schön auf die donnerähnliche Explosion des Schlußsatzes vorbereiten. Nachdem nun Beethoven Scherzo und Trio zu Papier gebracht, bezeichnete er, um sich das Abschreiben dieser Sätze zu ersparen, nur zwei Takte aus dem Anfang des Scherzos mit **prima**, die zwei Takte, welche schon der Veränderung im Charakter des Ganzen, bei der dritten und letzten Wiederholung des Scherzos, angehörten, mit **seconda volta** (erste und zweite Wiederholung). Die Wiederholung von Scherzo nebst Trio gab aber Beethoven später auf, weil der Satz zu lang geworden wäre, der ohne Unterbrechung in's Finale übergeht, das an sich sehr lang ist. Das Eintreten des Scherzos nach dem Trio mit verändertem Charakter, in seinem mysteriösen Gewande, behielt Beethoven bei; die der Wiederholung des unveränderten Scherzos mit dem Trio geltenden zwei Takte strich er. Der Noten-

stecher sah die Worte: 1ma und 2da volta durchstrichen, daß es auch noch zwei Takte waren, sah er nicht, glaubte sie beibehalten und brachte sie in den Text.“ (Russische St. Petersburger Zeitung 1855 Nr. 87, 92 wörtliche Uebersetzung.)

* * *

Aeußere Gründe sollen nichts über innere vermögen, die Materie nichts über den Geist. Der Umstand, daß durch Damcke scharfsinnig die höchste bibliographisch-hermeneutische Wahrscheinlichkeit gegen die Takte aufgestellt werden könne, ohne der Möglichkeit einer anderweitigen Konstruktion damit Aufschluß zu geben, ist beweisender als sonst etwas für unsere Ansichten von der Berechtigung des Geistes gegen die Befunde der Technik im Allgemeinen.

Eine Intention in Beethoven, die man nicht versteht, sollte immer ein Grund sein, sie bestehen zu lassen. Dem Streite in solchem Falle kann nur die Frage unterliegen, ob eine Intention oder ein Irrthum vorliege? — In unserem Falle ist der Irrthum durch Beethovens Brief direkt, indirekt durch die in dem Manuscript vorliegenden Indizien bewiesen. Die musikalische Technik hat in dem Munde Mendelssohns und seines Anhanges, in der Duplik Damckes, nichts gegen die Takte, sie hat durch Schindler und Berlioz nichts für die Takte bewiesen. Nicht einmal einen an den Fingern abzuzählenden Streit hat die Technik ohne Widerspruch auszutragen vermocht. Die Innerlichkeit der Gründe für

eine Sinnesänderung in Beethoven zu Gunsten der Takte liegt in der Unendlichkeit der Vorstellungen, welche ihn bei seinen Konstruktionen beschäftigte. Für uns stellt diese Polemik zweierlei heraus:

1) Die Unzuverlässigkeit und Gebrechlichkeit musikalisch-technischer Befunde im Allgemeinen, ihre Unbedeutendheit im Besondern;

2) den bedeutungsvollen Werth einer Beethovenschen Konstruktion, die gewichtige Bedeutung der geringsten Theile derselben.

Daß zwei Takte (vier Noten) noch nach sechsundvierzig Jahren der Preis eines heißen Kampfes unter den besten, speziellen Köpfen bleiben könne, ist sprechend genug für den Platz, den der Genius Beethovens in der Geschichte des menschlichen Gedankens einnimmt. Der Schlüssel für die Lösung der Frage, nicht in der musikalischen Technik ist er zu suchen, in den, bevorzugten Geistern nicht nach festgesetzten Stunden gestatteten Ahnungen des Unendlichen im Endlichen.

Wollte der Leser fragen, welcher Meinung der Verfasser den Vorzug giebt? so ist die Antwort, daß es auf keine Meinung, auf den psychischen Standpunkt ankommt, um zu beurtheilen, ob und warum Beethoven einen Augenblick die Takte bestehen lassen mögen, die er in einem anderen beseitigt wissen wollen, auf Ahnungen des Unendlichen. Auf der Hand liegt aber, daß was Beethoven wegwerfen wollen, viel interessanter in sich ist und mehr Redens gemacht hat, als sämmtliche seit dem Geburtsjahr der erstaunlichen Beethoven-

that in C Moll bis auf den heutigen Tag erschienenen Symphonien gegeben haben, die Symphonien von Mendelssohn, die besten nicht ausgenommen, weil auch diese vor der Beethoven-Höhe noch gar nicht sichtbar werden. Die Symphonie ist ein Mikrokosmus, der in langen Zwischenräumen unter den Händen der Mächtigsten erzeugt wird. Auf diesem Standpunkte, welcher die Beethoven-Höhe ausmacht, sind die Mendelssohn'schen Symphonien gar keine Symphonien. Sie trifft der Begriff des Mikrokosmischen nicht, er ist ihnen unbewußt, was sie hindert dem menschlichen Geiste gegenüber selbstberechtigt eine Stellung zu behaupten und wie Haydn, Mozart, Beethoven zu behalten. Es giebt Grade im Kreise. Der Kreis ist eine Einheit. Den magischen Kreis der Symphonie beschritten nur jene drei, ein jeder in seiner Weise *). Beethoven verschlang ihn, wie der Wolf in der Edda die Sonne, und deshalb werden späte Geschlechter einen neuen Feuerkreis zu ziehen haben, denn in unsern Tagen ist die Symphonie unmöglich, weil die Zeit nicht ausreichen will, die Begebenheiten zu faßen, keine Zeit, keine Befähigung genügt, Begebenheiten

*) Schön sagt Hoffmann: „Mozart und Haydn zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven! Haydn's Symphonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber, lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich mit Blumen. In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen." (Phantasiestücke.)

zu erfinden und in musikalische Zeichen zu kleiden, wie dies Beethoven that, dessen Symphonien die Meilenzeiger einer idealen Geschichte der Menschheit sind, deren Historiograph er in musikalischen Zeichen sein wollen. In den Tagen des ersten Napoleons begann die Europastimmung, welche Hoffmann 1813 zu dem Ausrufe brachte: „Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert; er lebte nur in seiner Kunst, nur in ihr schritt er durch das Leben: aber eine verhängnißvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren."

Haben wir gesehen, daß die Resultate der Technik nichts vor der Interpretation der Musik nach Gefühlsrecht voraus haben, was sie vor dem Vorwurf der Subjektivität in der Anschauung schützte, so ist nicht abzusehen, welche Resultate für eine bessere Interpretation des Gehalts in Instrumentaltexten durch die Technik erzielt werden sollen.

Die Seele der Musik (der Rhythmus) kann die Prätension haben, von der Seele, nicht aus einer unzureichenden Wissenschaft, verstanden zu werden.

Der Verfasser ist der Ansicht Damckes über das Scherzo in der A Dur-Symphonie beigetreten, weil dieselbe nach inneren Gründen das Richtige sein kann, nicht weil sie nothwendig das Richtige ist, wo es der Natur der Sache nach nie ein Nothwendiges geben wird.

Für unsern Zweck, der Technik keine nothwendige Berechtigung in der Interpretation einzuräumen, welche die Inter-

pretation nicht schon für sich besäße, ist noch zu bemerken, daß auch die Unterscheidung des Ansatzes zur Terz von Terz in der A Dur-Symphonie, nicht in der mit Damcke so und nicht anders zu fassenden Gliederung des Rhythmus liegt, sondern in der innerlichen Idee, welche der Tondichter mit jener Gliederung verband, und die deshalb auch nur innerlich zu finden ist. Jener Rhythmus läßt sich auch in Perioden von zwei zu zwei Takten denken, die im sechs Achtel Takt geschrieben sein konnten. Zweifellos eine sehr viel schlechtere Konstruktion, wie sie Beethoven nie gewählt hätte, bei der aber die von Damcke gefundene Idee nicht weniger bestehen würde.

Wo aber von schlechter und besser, von gut und schlecht die Rede gehen kann, da hört das Absolute, das Nothwendige auf, um dem Subjektiven Platz zu machen, da kann die Technik keine Resultate für die Interpretation des Gehalts liefern, die dieser nicht bereits zuständen.

Wo die Resultate der Technik einer vom Geist gegebenen Interpretation beitreten, da und nur da wird die Technik auch die Gleichberechtigte des Geistes sein und zwar, weil die Technik zu der Interpretation kam, nicht weil die Interpretation mit der Technik zusammentraf und sich etwa dadurch verstärkte.

Dies war festzustellen, bevor wir an Interpretationen von Instrumentaltexten nach ihrem Gehalt, an eine Interpretation der Stylverschiedenheiten in Beethoven nach den in ihnen vertretenen Ideen gingen.

Beethoven ist loszubrechen von den Technikern, denen er

um kein Haar mehr angehört, als allen übrigen Menschen. Ein Denker und Dichter in Musikzeichen, spricht Beethoven zum Geist und der Geist ist Aller. Es ist aber eine jeder Doktrin, als Variation des unerschöpflichen Themas menschlicher Eitelkeit, inwohnende, viel geübte Anmaßung der Techniker, in der Musik heller und weiter sehen zu wollen, weil sie Techniker sind, und gerade deswegen nicht sehen, wie ein Beethoven mit Strich, Hauch und Hieb im Orchester gar nichts, eben so wenig mit den Wissern der sogenannten Compositionslehre etwas gemein hat. Es ist dies die Anmaßung des Zünftigen dem Unzünftigen gegenüber, wie sie durch die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft geht, sich im Handwerker ausspricht ein Künstler, im Künstler damit auch ein Geistesberechtigter sein zu wollen. Man ist der Geistesberechtigte, weil man der Berechtigte ist, nicht weil man einem Stande angehört und wäre es ein musikalischer. Es ist damit, als wollte man nach Sheakespeare auch noch in der Garderobekammer Nachsuchung halten, als wäre der Dichter noch bei den Hosen betheiligt, die sich sein Hamlet anzieht, als zähle er zu dem ganzen beweglichen Völkchen, das um seine „Idee“ „herumkreucht“, als schicke man den Geist, der in seinem Werk die Welt beherrschte, nach Beendigung des Schauspiels wiederum regelrecht zum Schulmann in die Sprachlehre, um ihn im Leben der zünftigen Techniker nicht verfehlen zu lassen.

Daß doch die Leutchen Beispiel nehmen wollten an einem der Zünftigsten unter den Zünftigen, an einem der Bewährte-

sten unter den Zeitmännern deutschen Wissens, an einem der Geschmackvollsten unter den Arbeitern in dem großen Geistes-Berge in Deutschland, an Savigny, der das hervorragendste Buch einer sechs Jahrhunderte hindurch von ganz Europa bearbeiteten Wissenschaft mit folgenden Worten einleitet:

„Das einzelne Werk ist so vergänglich, wie der einzelne Mensch in seiner sichtbaren Erscheinung; aber unvergänglich ist der durch die Lebensalter der Einzelnen fortschreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernst und Liebe arbeiten, zu einer großen, bleibenden Gemeinschaft verbindet, und worin jeder, auch der geringste Beitrag des Einzelnen sein dauerndes Leben findet" (Savigny in der Vorrede seines Systems des heutigen Römischen Rechts).

Um Beethoven zu verstehen, muß man Alles wissen oder Alles ahnen, schreibt ein Jugendfreund dem Verfasser. „Nur eine universelle Erziehung kann Befähigung geben, ein universelles Genie zu verstehen. Mit geheimnißvollem Schauer muß man aus sich eine Wissenschaft herausblühen gesehen haben, um sich in Beethovens Welt zu versenken und gereinigt, ein Phönix, der eigenen Asche zu entsteigen." Niemand wird behaupten, daß der musikalische Techniker, als solcher, dabei im Vortheil sein kann. Wissenschaft und Dichtung stehen wie Geist und Gefühl zu einander — die erste ist die höchste Blüthe des Verstandes, weil der Geist der ganzen denkenden Menschheit in ihr Wohnung macht, — die zweite die höchste Blüthe des Gefühls, weil die ganze fühlende Menschheit, ihr Freud und Leid, ergriffen wird. Zusammenwirkend

wie bei Beethoven, geben Wissenschaft und Dichtung das Höchste. Deswegen hat noch nicht die Technik durch diese höhere Wissenschaft an den Geist zu kommen, denn die Potenzen in Dichtung und Wissenschaft bleiben geschieden, wie sie es in ihren Ausgängen, Gefühl und Verstand, waren. Dichtung ist Beethovens Kunst -- seine Wissenschaft Geist. Auch Mozarts Kunst ist Dichtung — seine Wissenschaft aber Schulweisheit. Mit Damcke (am angeführten Ort) ist der Verfasser der Meinung, daß eine grammatische Analyse Beethovens, wie Marx in seiner Harmonielehre eine solche von einigen Sonaten gegeben und sie in einer Grammatik der Musik an ihrem Platz war, ein kostbares Geschenk für den Adepten, für den angehenden Componisten, nicht auch, wie Damcke meint, für das musikalische Publikum wäre. Eine solche Grammatik kann so gelehrt ausfallen, daß sie auch noch für den vollendeten Techniker ihr Interesse behält, wie etwa die lateinische Grammatik von Zumpt, um unter den Monumenten deutscher Gelehrsamkeit nur dieses zu nennen. Ob ein solches opus stupendum, dem sich kein bis jetzt erschienenes Buch der Musiklehre schon vergleichen darf, zum Verständniß des Geistes in dem gegebenen Gegenstande, hinlänglich wirkt, das ist eine andere, auf unsere Untersuchungen nicht weniger anwendbare Frage. Ein Beethovenwerk von Marx, um den größten lebenden Theoretiker nicht zu vergessen, würde, abgesehen von achtbaren Schulzwecken, verurtheilt sein, um so schlechter zu sein, je besser es wäre, weil es seinem Wesen nach Verschiedenes und Wechselndes, die

Welt der Ideen in Beethoven, durch Gleiches und Unveränderliches, durch einen gegebenen Apparat zu erklären hätte.

Wer, nachdem ihm Fortschritte im Leben die Bürde der Schulbücher abgenommen, ein Bedürfniß nach den Gaben der Kunst fühlt, der wird zu den Dichtern, nicht nach Zumpt, nach Beethoven, zu einem Buche, das Beethoven als Denker und Dichter auf den Höhen des Lebens faßt, nicht zu Marx greifen.

Freier kann dem technisch Unbewußten die Leben gebende Idee entgegentreten. Unter den Hallen des allgemeinen Wissens wird es ihm leicht sein, an die Thür einer gegebenen Technik zu klopfen, wo er erfahren will, wie es in einer solchen aussieht. Der musikalische Techniker hingegen wird nicht so leicht, sein Bündel verminderter Akkorde unter dem Arm, auf andere Gebiete übergehen, er wird vor Allem bei seinen Gliederungen Nachfrage halten, wie wenn der Anatom eine Muskel nach der Schönheit des Armes befragen könnte. An sein Instrument denkt der ausführende Musiker; der Violinspieler wird die Musik in der Violine, der Klavierspieler im Klavier sehen, oder wo sie sonst nicht zu finden ist. In allem musikalischem Verständniß wird die innere Stimme, das Gefühlsrecht, den Ausschlag geben.

* * *

Wir bemerkten bereits, wie der Techniker nicht im Vortheil sein kann, wo er Lebensfragen der Kunst auf weiteren Gebieten zu folgen hat. Die immer wieder bestätigte Erfahrung lehrt, daß der musikalische Techniker sich leicht von dem ersten besten, so genannten gelehrten Buche imponiren läßt, weil dem Musiker von Fach gewöhnlich, wir sagen nicht immer, der Grad allgemeiner Bildung abgeht, welcher ihn über den Werth, über die Stellung eines Buches im Bücherschranke der Welt aufzuklären vermöchte. Wagner spricht:

„Ach Gott! Die Kunst ist lang
Und kurz ist unser Leben,
Mir wird bei meinem kritischen Bestreben
Um Kopf und Busen bang.“

Der gelehrte Wagner ist Faust gegenüber nicht gelehrt, und, daß Faust kein Gelehrter, ist der eigentliche Inhalt des unsterblichen Gedichts. Der gelehrteste Gelehrte ist gegen jemand, der etwas weiß, was er ignorirt, nicht der Gelehrte, denn das Gelehrte ist ja auch das Gelernte. Ein Buch, das uns belehrt, ist ein gelehrtes. Der Verfasser glaubt einem oder dem anderen Musiker, so bücherscheu er die Herren weiß, einen

Dienst zu leisten, wenn er bei einigen Anwendungen der Musik auf das geistige Leben in den Völkern verweilt, durch welche die Theorie der Musik um nichts sicherer geworden, obgleich man einen Zusammenhang derselben mit der Weltordnung erkannte, weil es an Kritik fehlte, um zu sehen, daß die Anwendung nicht der Grund ist.

Wir meinen die kosmischen Anwendungen der Musik, die Vorstellungen über die Betheiligung der Musik im Weltbau bei den Chinesen; wir denken an die Musik der Sphären bei den Griechen — sinnbildliche Vorstellungen unerklärlicher Erscheinungen in erklärlichen, nicht erklärenden Zeichen — gerade wie wir dies in der Intervallenlehre gefunden haben.

Der Ursprung der Zahlen aus dem Eins gestaltete sich den Chinesen zu dem Symbol des Ursprunges aller Dinge aus einem Urwesen, welches sie das Ur-Eins nannten. Dem Missionär Amiot verdankt man die Bekanntschaft mit dem folgenden System. „Das Eins, als solches, vermöchte nicht zu zeugen, es erzeugt Alles, weil es das Gerade und Ungerade enthält, deren Zusammenwirkung Alles hervorbringt *).“ Den Chinesen, die gar keine Musik haben, die diesen Namen verdiente, ist die Musik: „Das Bild der Vereinigung der Erde mit dem Himmel“ (la musique est l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel (Amiot T. VI. p. 165).

---

*) Le principe de toute doctrine est Un. Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mait il engendre tout, en tant qu'il renferme les deux principes dout l'accord et l'union produisent tout (Memoires des missions T. IX. p. 314. T. XI. p 547.

Sie ist ihnen dieses Symbol, weil die Musik auf den harmonischen Verhältnissen der ungeraden und geraden Zahlen beruht, die den Himmel und die Erde versinnlichen, nicht erklären, eben so wenig, wie unsere Skala den Grundton, die innere Natur der Dominante zu erklären vermag, wie wir oben gesehen. Aus der Musik entwickelte chinesische Philosophie, wie später Griechenland in der pythagoräischen Kosmogonie, den Inbegriff aller Weisheit, in der das Wahre aller Dinge ausdrückenden „Tetraktys," in den Zahlen 1, 2, 3, 4, welche folgende harmonischen Grundverhältnisse geben: 1 : 2 die Oktave, 2 : 3 die Quinte, 3 : 4 die Quarte, zusammengezählt (1 + 2 + 3 + 4), aber die allumfassende Zehnheit oder das Weltall ausdrücken sollten.

Aehnliche kosmische Vorstellungen finden wir bei allen Völkern, denen der christliche Standpunkt fehlt, auf welchem das Urwesen die Welt, mit Allem was da ist, aus sich selbst in die Erscheinung rief. Wir verweilen einen Augenblick bei den Chinesen und Griechen, weil nur diese Völkerfamilien die Musik so anwandten.

Den Jahresprozeß durch die zwölf Monde betrachten die Chinesen noch heut' zu Tage als die Entwickelung einer Oktave in zwölf halben Tönen. Amiot sagt von der chinesischen Skala, von den 12 Lü oder Tönen, sie seien nichts wie die in 12 halbe Töne eingetheilte Oktave (la représentation de l'étendue de l'octave, divisée en douze demi-tous T. VI. p. 95.)

Der tief gelehrte musikalische Forscher Roussier entnimmt

den handschriftlich durch Amiot niedergelegten chinesischen Quellen eine vorgeschichtlichen Zeiten angehörige Ansicht einer Weltmusik, deren Grundton die Chinesen **Hoang-tschung** (also weder g noch c, siehe oben) nannten. Ueber die Zahlenverhältnisse in dieser musikalischen Weltanschauung sagt Roussier: **„il est aisé d'y remarquer une série de quintes et de quartes alternatives, d'où resulte la juste proportion de chaque intervalle, que cette série forme dans sa marche: la quinte (fa, ut) comme de 3 à 2; le ton, comme de 9 à 8; la sixte majeure, comme de 27 à 16.**

Diese Systeme unterscheiden sich von der Pythagorischen auf Plato übergegangenen Lehre von der Harmonie der Sphären darin, daß sie das Kalenderjahr in musikalische Verhältnisse bringen. Böckh,*) einer der großen Vorkämpfer deutschen Wissens, erkennt chinesische Gliederungen in der griechischen Sphärenmusik. **)

---

*) De Platon. systemate coelest. „loborum et de vera indole astronomiae Philolaicae p. 24. Vergleiche: Gladisch Religion und Philosophie in ihrer weltgeschichtlichen Entwickelung. Breslau 1852.

**) Ignis 1. Andichton 3. Terra 9. Luna 27. Mercurius 81. Phosphorus 243. Sol 729. Mars 2187. Jupiter 6561. Saturnus 19683.

* * *

Bei so gewagten Anwendungen der Musik auf Verhältnisse, die keinen anderen Zusammenhang mit ihr haben, als Zahlenverhältnisse, welche nichts erklären und eben so gut einem andern Gegenstande als der Musik entnommen werden können, ist es einleuchtend, wie vorsichtig man mit den Resultaten musikalischer Gelehrsamkeit überhaupt zu sein hat, wie höchst relativ ihre Bedeutung ausfallen wird, wie sehr wir Recht hatten zu der Behauptung zu kommen: „Die Folgen jedes mathematischen Ausganges seien unermeßlich", da dies noch da der Fall ist, wo der Ausgangspunkt, wie in der Musik, ein unbewiesener, ein rein conventioneller bleibt und der Grundton (Hoang-tschung) eines Volkes ohne alle musikalische Literatur, wo möglich noch etwas weniger, die Erschaffung der Welt erklärt als die europäischen Grundtöne unserer Scala. —

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!"

Daß man den unsterblichen Gedanken Göthe's ganz eigentlich von Beethoven verstehen kann, mag die Strafe des Dichters sein, den Dichter so wenig verstanden zu haben.

Wir sind weit entfernt den Werth verdienter Schulmänner und

Theoretiker auf dem Felde musikalischen Wissens ~~und~~ in Abrede stellen zu wollen.

Auch den Perzeptionen des Geistes kann die Technik ein Probirstein werden, aber sie ist ihnen dieses nicht nothwendig, weil der Geist für sich kompetent ist.

Diese Ueberzeugung führt uns an andere nahe liegende Untersuchungen, an das gewöhnlich ganz mißverstandene, subjektive Moment bei der interpretativen Beurtheilung des geistigen Gehalts von Instrumentaltexten.

„Die große Zahl der Beethoven-Schriftsteller", sagt Damcke (am angeführten Ort), „ließen sich durch Enthusiasmus hinreißen, *ihren* durch Beethovens Musik entstandenen Gefühlen Worte leihen zu wollen, eine um so vergeblichere Mühe als die Musik sich in einer Worten unzugänglichen Sphäre bewegt und die durch dieselbe erzeugten Gefühle zwar ihrem Wesen nach identisch sind, in der Seele des Zuhörers aber, je nach der Individualität desselben, sich auf das Verschiedenartigste gestalten und abstufen. Angenommen selbst, es gelänge Jemandem, sich über seine Gefühle bei der Musik gute Rechenschaft zu geben (was rein unmöglich ist), er wird immer Leute finden, welche etwas Anderes dabei gefühlt haben werden." —

Stellen wir das subjektive Erkenntniß in aller Kunst in das rechte Licht.

Das Verständniß von Instrumentaltexten ist, wie jedes andere, ein Subjektives, Individuelles, das von keinem positiv Gegebenen ausgeht, wofür am wenigsten technisch anatomirte Texte gelten können, weil ihnen die Realität mangelt, das

Reale auch nichts über den Geist vermag. Es darf somit nicht Wunder nehmen, wenn die durch dieselbe Musik erzeugten Gefühle verschieden ausfallen *).

Eine Verschiedenheit der Interpretation, wenn dieselbe nur in sich haltbar, kann der Interpretation daher noch nicht zum Vorwurf gereichen, noch ihr irgend etwas von ihrem Werth nehmen, behauptet sie anders einen, weil dieselbe sowohl in der Wahrscheinlichkeit als in inneren Gründen, unter der Herrschaft einer an sich kunstgerechten, auf den Gegenstand anwendbaren Idee, ihre Berechtigung findet.

Es ist hierbei nicht zu übersehen, wie es nicht darauf ankommt, eine andere Interpretation auszuschließen, sondern nur darauf, den natürlichen Anforderungen an den innern Zusammenhang der als Erklärung gegebenen Idee, an den in aller Musikpoesie auch nothwendig poetisch zu denkenden Gehalt derselben, allen Ansprüchen mit einem Wort zu genügen, welche Kopf und Herz, Verstand und Gefühl an die Interpretation zu machen berechtigt sind. Keine geringe Aufgabe, keine undankbare Arbeit, wenn sie gelingt.

Es ist die schöne Berechtigung der Musik, sich nicht zwingen zu lassen, nur dem Geiste Zugeständnisse zu machen, wo er in sich berechtigt auftritt. Man hat somit noch gar nichts gegen eine musikalische Interpretation mit der Behauptung vorgebracht, es seien verschiedene über denselben Text möglich. Ist die Idee in allen eine poetisch berechtigte, eine kunstlogische, so erfüllen sie alle ihren Zweck, der nur in dem Anfachen eines bewußteren Kunstlebens besteht, wie der Zweck

aller Kunst darin, durch ihre Kräfte zu den Kräften der Seele zu sprechen und diese zu einer Thätigkeit mehr zu veranlassen.

Der Instrumentalmusik kommt es nicht darauf an, was, sondern darauf, daß sie wirke. Die Vielfältigkeit berechtigter Interpretationen sind eben so viele Beweise der vollbrachten Wirkung. Was so hin- und hergefühlt, hin- und hergedacht, hin- und hergestritten wird — ist das eigentliche Leben der Kunst, hindert sie, zur Industrie herabzusinken, über welche nur eine Idee in Umlauf ist — die an der Börse „notirte". —

Die gute Berechtigung der subjektiven Idee in der Interpretation ergiebt sich auch noch, wenn wir uns darüber Rechenschaft geben wollen, in welcher Art und Weise Beethoven bei seinen Dichtungen verfahren mußte. —

Wir haben bereits gesehen und werden immer mehr sehen, wie das Thema bei Beethoven, die geheime Verwandtschaft aller Themas eines Stücks, bei ihm die Veranlassung jedes großen Ganzen wird. Wir wollen hier nur an den ersten Satz der C Moll-Symphonie denken, an das kurz angebundene Motiv in drei Kürzen und einer Länge, das auch in dem melodiösen Nebenthema, bei dem Eintritte des Horns, diese Werthe festhält.

Beethoven standen beim Componiren zwei Wege offen. Er erfand entweder ein Thema für eine Idee oder eine Idee für ein Thema, in andern Worten, er erfaßte eine Idee, die er in den Zeichen der Musik zur Anschauung bringen wollte, wie in der Pastoralsymphonie, und erfand ein Thema, das in seinen Folgen für ihn, in seinen Augen, diese Idee aus-

sprach, oder aber, er fand ein Thema, das, an und für sich, ein nur technisch-musikalisches, z. B. ein rhythmisches Interesse für ihn hatte und verband später mit diesem Thema eine Idee, die er in ihren Ausführungen, im großen Ganzen zur Geltung brachte.

Die dritte und letzte Möglichkeit, daß ein Thema ohne Ideenzusammenhang, eine bloße Tonfigur, auch unter den Händen Beethovens ohne Zusammenhang blieb (wie bei dem großen Haufen der Componisten), die bloße Veranlassung zu einem so genannten Musikstücke wurde, das weiter nichts als das ist (wie die große Zahl musikalischer Compositionen) — eine solche Annahme ist bei einem Kopfe wie Beethoven nicht zu statuiren, nur auf wenige Jugendarbeiten und in diesen nur auf wenige Sätze (Trio op. 3, Schlußsatz im Quintett op. 4, die Trio-Serenaden op. 8, op. 25), auf ein Paar Gelegenheitsstücke anzuwenden, die ihm als bestellte Arbeit gerade nicht sehr am Herzen liegen mochten, wie die Cantate, „Der glorreiche Augenblick", die Ouvertüren zu den Melodramen: „Die Ruinen von Athen", „König Stephan", wo sich Beethoven damit genügen lassen, in der König-Stephansouvertüre ein feuriges, effektvolles Orchesterstück ohne weiter gehenden Gehalt, in den „Ruinen von Athen" noch weniger liefern. Ein Stück nach einem an sich ideenlosen Thema mit einer Ausführung nach der Haydn-Mozart'schen Ouvertüre-Schablone ist denn auch die Ouvertüre zu dem Ballet Prometheus, nicht auch die Partitur desselben, in der Beethoven sich mehr als ein Feuer vom Himmel holt.

Sonst ist mit äußerst geringen Ausnahmen Alles in Beethoven dem Geist, der aufzufindenden Idee zu vindiziren.

Hatte aber ein Thema, in dem großen Ganzen, zu dem es bei Beethoven wurde, zuförderst nur in seinen eigenen Augen seiner Idee zu genügen; so ist uns schon damit ein erstes, subjectives Moment zwischen Componisten selbst und Thema gegeben. Daß die Idee für Beethoven in seiner Composition enthalten war, schloß nicht die Möglichkeit aus, daß für Andere etwas Anderes darin lag. Wenn aber so schon zwischen Werk und Meister die Subjektivität tritt, so will dagegen die Verschiedenheit in der Interpretation nichts bedeuten, und hat Beethoven, der etwas in ein Thema legt, nichts vor dem Kritiker voraus, der etwas Anderes darin findet.

Aus dem Marmor wird unter den Händen des Bildhauers der Borghesische Fechter. Die Emanationen der Musik sind nicht so handgreiflich, ihre Zeichen verschließen eine Geheimsprache, in der wir um so lieber lesen, je freier wir dabei sind. Bleiben wir bei der Postoralsymphonie stehen. Der Componist konnte mehre Ausdrücke (Themas) für diese seine Idee gefunden, einem von ihnen den Vorzug gegeben haben, ohne daß in den von ihm unbenutzt gelassenen die Idee weniger zur Anschauung gekommen wäre, was uns beweist, daß derselbe Gegenstand verschiedenartige musikalische Ausdrücke finden kann. Warum sollte nicht eben so gut der musikalische Ausdruck verschiedenartige Interpretationen finden? —

In diesem freien Reiche des Geistes wird es nur auf die Bedingungen des Geistes ankommen.

Angenommen, Beethoven hätte uns in der A Dur-Symphonie keine Pastoral-Symphonie gegeben. Damkes Erklärung des Scherzos wäre damit nicht weniger eine jedem Anspruch der Kunst an poetischen Gehalt, inneren (logischen) Zusammenhang und Geschmack genügende, eine vortreffliche Beethoven-Interpretation gewesen, denn die Selbstberechtigung einer solchen liegt in dem Werthe der Idee an sich, und vor dem Geiste sind sich die Geister gleich, ohne Ansehen der Person. Der Werth der interpretativen Idee kann sehr wohl gegen Beethoven Recht haben und, möglicherweise, auf Seiten des Kritiker sein, weil daraus allein, daß Beethoven anders gedacht, noch nicht folgt, daß der Kritiker schlechter gedacht.

War etwa die A Dur-Symphonie keine zweite Pastoral-Symphonie, nach anderen Richtungen, etwa wie die erste, auf welche sie als die siebente in der Reihe folgt, auf welchen Umstand wir indeß keinen besonderen Werth legen wollen, sondern mehr darauf, daß bei der entschiedenen Vorliebe Beethovens für die Natur, er sich bei neuen Symphonien wol füglich mehr als einmal derselben zugewandt haben mochte, der Pastoral-Karakter aber weiter keiner, als der siebenten zukommt; so wird sie sich sehr wohl als eine Pastoral-Symphonie für das Leben im Geiste behaupten, wenn die dafür aufgestellten inneren Gründe unserem Seelenleben dabei Genüge leisten *).

*) Hierüber schrieb Schindler dem Verfasser (1855): „Ihre Frage die siebente Symphonie betreffend, die man für eine zweite Pastoral-

Dies ist das Leben in der Kunst nach dem Geiste, dessen Gesetzen auch Beethoven unterthänig bleibt, der in diesem Reiche herrscht.

Diese Dinge sind aber natürlich nur im großen Ganzen, nicht ihrer realen Erscheinung nach, nicht wie Koulissen eines Theaters, materiell, noch mit den Kleksen grober Pinsel behaftet, zu verstehen.

Ohne eine schulgeharnischte zweite Pastoral-Symphonie geben zu wollen, vielleicht schon aus dem Grunde um die Einheit der in der ersten ausgesprochenen Idee nicht zu zersplittern, kann Beethoven sehr wohl eine pastorale Idee, ein geistiges Naturbild bei der A Dur-Symphonie vorgeschwebt haben, ohne daß davon etwas in den Titel überging.

Keine Kunst, am wenigsten die ahnungsvollste aller, die instrumentale ist positiv, in der Art, wie ein Daguerreotyp die Natur faßt.

Eine Schwester der Musik, die Malerei, mag uns behülflich sein, diese Kunstwahrheit zu finden. Wie die Malerei, ist die Musik Imitation, d. h. Erfindung der Erscheinungen, zu deren Ausdruck sie wird, keine Kopie. Eine Kopie schließt die Erfindung, die Seele aller Kunst, aus.

Zu dem Eindruck, den eine Landschaft auf uns macht, wirkt

Symphonie nehmen soll, kann ich nicht beantworten, weil es ein eklatanter Unsinn ist, sie dafür zu halten. Ich höre sie zum ersten Mal. „Aus Eifer der Sache zu nützen, hat der Verfasser dem Leser dieses absprechende Urtheil, blos weil Beethoven, der so wenig gesagt, Schindler nichts darüber gesagt, nicht vorenthalten wollen. —

A l l e s in ihr. Viele Einzelnheiten entgehen aber dabei unserem Auge, werden für uns von dem Eindruck des Ganzen verschlungen.

Ist es damit ganz anders bei dem Daguerreotyp, das nicht wie unser geistiges Auge s e l b s t t h ä t i g wirkt, die Materie ohne die Abstraktionen des Geistes wiedergiebt, so wird dieses Bild eine falche Vorstellung dessen sein, was uns ergriff, die Gefühle, welche durch die Bedeutung und den G e i s t des Ganzen in uns entstanden, nicht wiedergeben. — Nicht äußerliche Gegenstände in ihrer realen Erscheinung, die Gefühle, welche diese Gegenstände in uns zu erzeugen vermögen, sind Aufgabe der K u n s t. I d e a l i t ä t, nicht I d e n t i t ä t!

Die Musik ist eine psychische Vorstellung von Erscheinungen, die an und für sich, weit außerhalb der Grenzen einer Schrift, in der Seele ihr höheres Leben haben. Auf die Interpretation der Instrumentalmusik wird sich somit anwenden lassen, was wir für die Malerei, der psychischen Vorstellung, durch materielle Mittel auf dem Gebiete der Linie, als maaßgebend erkennen.

* * *

Der musikalische Apparat ist Beethoven die Kohle, der Pinsel, die Farbe, mit denen er seine Bilder herstellt. Ob diese oder jene Idee Beethoven selbst dabei beschäftigte, darauf kommt es nicht an, sondern darauf, daß seine Bilder so schön sind, daß man ihnen an sich schöne Ideen anpassen kann. Oder wäre eine Schönheit weniger schön, weil ihr etwas hinzugekommen, was ursprünglich vielleicht nicht in ihr war? Was haben wir Absolutes, Unzweifelhaftes in den Werken menschlicher Hände? Ist auch nur das Leben ein Absolutes? Daß man sie als schön fühle, ist die Schönheit in den Gaben der Kunst und der Kern der Sache. Dieses Schönheitsgefühl, wie es sich an sich selbst bewährt, meint der Shakespear'sche, viel mißverstandene Ausspruch: Alles ist wahr (all is true). Etwas Analoges finden wir im Charakter des Hamlet, in dem die höchste neue Kritik das Bild deutschen Geisteslebens der Gegenwart erkennt, wie Börne und Gervinus meisterhaft ausgeführt haben. Das Deutschland Shakespeare's war nicht das Deutschland der Gegenwart. Daß das Genie unbewußt über sich hinausgeht, ist sein geistiges Abzeichen. —

Wem es so gut geworden, um noch ein Beispiel anzuführen, das berühmte Bild von Paul Potter im Haag kennen zu lernen, der wird in dem unschätzbaren Kunstwerk keinen Stier, die ideale Wahrheit der Natur bewundert haben. So und nicht anders verhält es sich mit einer Beethovenschen Symphonie, mit der A Dur-Symphonie, um bei dieser stehen zu bleiben.

Gleich bei dem ersten gewaltig abgehobenen Akkord hält die Hoboe das Orchester wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters, welche sich damit und in den vier bedeutsamen Noten der Schalmei des Orchesters (a, e, cis, fis) als eine pastorale, liebt man nicht das Wort, als eine idyllische ausspricht. Konsequent wird diese Tonfigur von einem zweiten Instrument mit pastoralem Charakter, von der Klarinette fortgesetzt (e, h, g, d). Eine Illustration Virgils:

Sylvestrem tenui musam meditaris avena!

Auf diesem Vorgrunde einer Vorstellung der Schätze der Natur in ihrem Verhältniß zum Naturmenschen, erzittert mit dem vierten Takt der ahnungsvolle Schauer, zu dem ihre Größe die Menschenseele verzückt. Wir stehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelschleier der Morgenstunde in seine heiligen Schatten zurückdrängend; unter Bäumen, die an's Licht streben, wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinaufführen.

Wie viele Wunder liegen nicht zerstreut umher auf dem Boden der Morgenwerkstätte der Natur in der Beethovenschen A Dur-Symphonie!

Der zusammenschauernde aber muthig vertrauende Akkord des vierten Taktes wiederholt sich, gemildert durch einen milderen Ton.

Hatte sich der kleinste Sänger des Waldes, in dem a der Hoboe, auf die höchste Baumspitze geschwungen, von der das Dorf sichtbar wird, in dem die Handlung vorzugehen hat; so antwortet ihm jetzt zuversichtlich der volle Chor in Baum und Busch. Wir sind in D Dur, der Wald schüttelt sich die Thautropfen ab, der Tag tritt in seine Rechte.

Das pastorale Element konnte nicht faßlicher zur Anschauung kommen, als in der Individualität der von Beethoven für diese Exposition hervorgezogenen Instrumente. Hinzu kommt die Tonfarbe, der milde, in heiligen Schauern vor der Größe der Natur erzitternde, nicht erschütterte Geist, der, ein schönes Morgenopfer, durch dieses kleine, schon so große Ganze geht.

Hatte die Schalmei den ersten Strich zum Bilde geliefert, so erwacht konsequent mit ihr in dem Vivace die Geschäftigkeit des Dorfes. Der Abbé Stadler, der das Unglück hatte, zu Lebzeiten Beethovens Componist zu sein, zählte bei der ersten Aufführung der Symphonie laut das vierundzwanzig Male Solo ertönende, damals viel verrufene, jetzt so schöne e und rief bei jedem Eintritt desselben lachend in's Publikum: „Noch einmal! 's wird noch kommen!" —

Nur die Natur erwacht in eins, weil sie die große Eine ist, unzählig setzt der Mensch an, um zu seiner Thätigkeit zu

kommen, wie die Terz zu dem e kommt, bevor das Motiv ihm seinen vollen Kelch erschließt.

Stadler sah ein Musikstück, wie er begreiflich keins geschrieben, kein Vorbild in den magischen Zeichnungen des Geistes. Aber selbst abgesehen von dem Naturgetreuen in dieser erwartungsvollen Wiederholung eines und desselben Tones, hatte der Dichter, der so süß wie Beethoven, mit dem fünften Takt des Vivace, seine Idee auf dem duftenden Heu seiner Schnitter einwiegte, ein gutes Recht, auf sich warten zu lassen.

Bei dem untrüglichen Geschmack, der Beethoven bezeichnet und die Blüthe aller Poesie ausmacht, hält sich der erste Satz, mehr als andere Beethoven'sche, in einer thematischen Ausführung des einen Motivs, das die ganze ländliche Natur in sich trägt.

Hatte Beethoven durch die Embleme des Rahmens, den er seinen Bilde in der Einleitung gab, die Idee, so viel nöthig war, in genialen Winken zu einer idyllischen gestempelt, so hatte er sie im ersten immer maaßgebenden Satze (Allegro) nur im Ganzen ihrer Bedeutung festzuhalten, in dem Charakter des Motivs vor Allem, und ein ländlicheres hat nie eine Schalmei gesungen, in einer Ausführung in musikalischeu Proportionen, groß genug, sein idyllisches Lebensbild zu der Potenz eines Kunstausdrucks zu erheben. Daß das Motiv ihnen gehört, werden Flur und Wald aussagen, so oft sie sich erneuen, daß die Verwerthung desselben in Kräften der Musik eine der höchst stehenden ist, werden die Konservatorien wiederholen, so lange Musik gelehrt werden wird.

Welch ein Ackersmann ging da über Land! Die Fische auf dem Grunde der Teiche, das Gethier im Walde, die Vögel in der Luft gehören ihm, fing er in sein Netz ein. Die ganze Natur kehrt er sich um, die Menschen dazu, in den herkulischen Umackerungen Beethoven'scher Felder. Als ein Lächeln, das um seine Lippen spielt, sind sie auf uns gekommen. Das Zeichen der Vollendung an der Stirn, scheinen diese erstaunlichen Leistungen einer zur Idee selbst vergeistigten Technik mit dem Naturleben eins gewesen zu sein, das sie schildern.

Wie manches „meilleur" von der Hand des großen musikalischen Denkers ging nicht im zweiten Theil des ersten Satzes, unverständlich für Andere, in die Skizzenbücher über, bevor Alles vor seinem Geiste dastand, wie das Dorf, wo er uns seine Geschichte erzählt, vor der aufgehenden Sonne.

Schön ist, Mutter Natur, Deiner Erfindung Kraft
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh' Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Nur ein trivialer Kopf hätte handgreifliche Intentionen gehäuft, nachdem die Idee vom geistigen Auge erkannt werden können. Für Leute mit blos leiblichen Augen schreibt aber Beethoven nicht. Auf einen Hof mit der obligaten Pfütze, wo der Hahn auf einem Misthaufen kräht, hätte ein „Pastoral-Komponist" uns geführt. Beethoven öffnet uns die Hallen der Kunst, aus deren hohen Bogenfenstern wir die entzückende Landschaft zu unsern Füßen liegen sehen, deren Schöpfer er sein will. Kein erster Symphoniesatz ist von Beethoven

technisch so erschöpft worden wie dieser, in welcher Beziehung demselben der erste Satz aus der **Sinfonia eroica** am nächsten kommt. Ganz in der Art Beethovens ist es, daß er den technischen Apparat bis auf die letzten Destillirkolben, in einer verkappten Pastoralsymphonie, so recht bei einer unschuldigen Gelegenheit, um- und auskehrt, einer ganz eigenthümlichen Feuerprobe einen Satz unterzieht, den er im sechs Achtel Takt *), in der kindlichen Tonart A dur schreibt, daß er der Schule alle diese Räthsel spielend aufgiebt, ihr alle diese Schnippchen schlägt, wo er gerade, in einer Laube sitzend, sich Mutter Natur in seiner Weise betrachtet.

Die in der Einleitung 24 Mal wiederholte, zwischen verschiedenen Instrumenten wie abgewogene Tonfigur auf dem einzigen e hatte immer den Verfasser, besonders aber seit 1829 interressirt, wo er im Pariser Conservatorium diese Soli zu Ehren des wie eine Grasmücke im Rohr pipenden e in höchster Vollendung gehört, in der magnetisch wirkenden Gesellschaft von Lißt doppelt genossen hatte. Welche Schicksale erfährt dieses e nicht erst im ersten Satze! Wie ein Zauberton zieht es sich durch das ganze vielgestaltige Gewebe, und wird im zweiten Theile die Veranlassung zu einer Reihe geharnischter Verse in den Mittelstimmen, in welchem unter

*) In ersten Sätzen braucht Beethoven diesen Takt nur einmal in 9 Symphonien, sechsmal in 54 Sonaten (op. 7 op. 12 Nr. 2 op. 23 op. 30 Nr. 3 op. 101, op. 102 Nr. 1) dreimal in 16 Quartetten (op. 18 Nr. 5, op. 59 Nr. 2, op. 131) zweimal in 14 Trios (op. 9 Nr. 3 op. 70 Nr. 2). Es ist nicht ohne Bedeutung.

Epheu und Reben versteckten Gehege der Dichter nachgerade das Rauhe nach außen kehrt, auch seine Idylle das Gewicht zentnerschwerer Gelehrsamkeit fühlen läßt, vielleicht um in so ländlicher Gesellschaft vor sich selber den gehörigen Respekt zu behalten. In diesen Construktionen auch der unscheinbaren, ursprünglichen Tonfigur, gefällt es dem großen Mann sich eine Zeitlang über sich selbst zu amüsiren. Durch das höchste Wissen giebt er seinem Werke das Gepräge eines höchsten Kunstausdruckes.

Daß der große Beethoven den Keil seines Geistes bis in die Zahlenverhältnisse der Intervallenlehre getrieben, in an sich todte Zeichen und Proportionen etwas gelegt, was seine ganze Richtung bezeichnet: „die Ueberwältigung der Materie durch den Geist", das spricht für die Macht der Seele, der sich die Technik in ihren Anwendungen, mithin noch vielmehr bei einer Interpretation des geistigen Gehaltes in Instrumentaltexten, zu fügen hat.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der A dur Symphonie, so finden wir das elegische Moment, den Hintergrund des Schicksals in dem Allegretto (in Beethoven'scher Bedeutung) das eben so gut die Ueberschrift trüge:

Namen nennen Dich nicht
Dich bilden Griffel und Pinsel
Sterblicher Künstler nicht nach! —

In der Ideenverbindung des Ganzen, ist dieses zarte Gewebe, wie ein endlicher über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernster Kirchengang des geprüften Paares,

über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmale des ländlichen Friedhofes einen theuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in diese Trauer hinüber. Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens, in tröstender Voraussicht der noch gebliebenen Hoffnungen, sehen diese Töne den Zuhörer mit einem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt.

„Als ich mit Mozart von Instrumenten sprach", erzählt der Wiener, Joseph Frank*), „sagte Mozart, daß er die Flöte und Harfe verabscheue."

Beethoven vertraute der Flöte in diesen Uebergängen aus dem Ernst seiner Erzählung auf die Anwendung, die Steigerung einer der zum Herzen gehendsten Phrasen, welche die Musik hervorgebracht hat. Durch den so veredelten Gebrauch eines pastoralen Instrumentes erhebt er die Grundidee der Symphonie zu einem aus seinem Dorfe auf das Leben überhaupt zurückwirkenden idealen Ausdruck.

Was das Band der Kirche dem Schicksal abzuringen vermocht, feiert in dem lebensfrohen Scherzo die Dorfjugend im Tanz.

Wir fanden bereits den feurigen Vortänzer. Die Schalmeien in Hoboen, Flöten und Klarinetten, zumal wie dieses Fricinium der Blasinstrumente verwandt ist, lassen keine Zweifel über des Dichters Idee, der auch nicht das Locken der gefiederten Bevölkerung in Busch und Wald in den Perioden

*) Denkwürdigkeiten der Wiener Aerzte, Joseph und Peter Frank.

vergißt, die er den lockenden Tönen der Blasinstrumente vertheilt. Das junge Paar in die Mitte nehmend, tritt der Hochzeitszug in D dur auf, seine Bläser an der Spitze, macht er die Runde im Ballsaal der beglückenden Tenne. Es ist dies ein dritter Theil des Scherzos in Beethoven'schen Pfundnoten (kein Trio), die erst auf dem schwachen (dritten) Takttheil fortschreiten, den Rhythmus für das Ohr nicht für das Auge zwischen zwei und drei Vierteln schwanken lassen und einen Hochzeitsmarsch bilden helfen, der in komisch-feierlicher Weise mit den scharfen Tanzrhythmen wechselt.

Aber schon steht die feuchte Mondsichel über dem dunklen Walde; mahnt auf dem Grunde des Sees die Unke. Diese letzte dem Horn zugewiesene Idee einer Naturstimme, in schleppenden, absichtlich als zögernd kombinirten Eintritten auf schlechten Takttheilen, legt dem Rhythmus einen Hemmschuh an, bevor er durch den originellsten Einfall von D nach F dur zurückschlüpft und der Tanz toller wie früher daherbraust. Recht bäuerlich stolpern die Bäße über ihre eigenen Füße, wo sie, bei den Reprisen, den Tanz an sich reißen, und doch hält sich der Ausdruck dieser gründlichen Fröhlichkeit in den Grenzen des feinsten Geschmacks, wo, wie in den großen Trillern, die Röcke der Dorfschönen wehen. Nur das junge Völkchen hat nie genug und weiß seine Freuden bis auf den letzten Augenblick zu vertheidigen. Der Hochzeitszug muß ihm wiederholt werden, bis endlich Alles, von der spätesten Stunde überrascht, auseinanderstäubt, wie vor der Peitsche eines ländlichen Puck, vor Beethoven, der in den letzten kurz mit dem Scherzo um-

springenden Akkorden die Geduld verliert und Alles nach Hause treibt.

Der Schlußsatz hat in der Symphonie die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet. Ein allgemeiner Festtag in Masse ist der Schlußstein der Symphonie, die eben so gut den Titel führte: Dorfgeschichten in A dur, auf alle Zeiten für alle Länder erzählt von Ludwig van Beethoven.

* * *

Nur in dem Zusammenhange der Innerlichkeit läßt sich überhaupt eine Interpretation auf Beethoven anwenden. Wo es der interpretativen Idee an dieser Innerlichkeit fehlt, wird ihr die Berechtigung fehlen, welche der Geist giebt.

So äußerte sich der Verfasser über das Finale der A dur-Symphonie in dem Buche: Beethoven et ses trois styles, irrthümlich und geschmacklos, weil er nicht das Ganze in seiner Einheit verstanden hatte. Seine Ansicht war ihm nicht aus der Innerlichkeit des Beethovenschen Textes, aus dem Pariser Conservatoire gekommen, das den Theil mißverstanden, weil es sich nicht die Mühe geben wollen, das Ganze zu verstehen. Als nämlich Habeneck 1829 in Paris an die A dur-Symphonie ging, experimentirte er in den Proben viel im Finale. Die Geigen mußten immer wieder zur Figur ansetzen. Habeneck fand nicht den naturgemäßen Ausdruck; er glaubte die einschneidenden Gruppen in Sechszehntheilen zephirartig, graziös hinstellen zu müssen. Die vortrefflichen Pariser-Geiger ließen es denn auch nicht daran fehlen, so gehorsam wie unbewußt, den bäurischen Rundtanz in die Gazeschleier der letzten Pariser Mode zu kleiden. Dies Opiumtränkchen vermochte in-

deß nichts über die starke, über die deutsche Gesundheit der Seele in Habeneck; er kam in der Generalprobe zu dem Ausruf: une orgie, Messieurs, une orgie! und stampfte dem Orchester dabei die guten Takttheile auf. Als man so an die das Nebenthema in Sexten ausstrahlende Stelle gekommen war, schrie der in dem Lande geborene Greis, von dem Schiller sagen könne: „deutsche Hiebe!" frappez! frappez! und hieb dazu mit der Partitur auf das zitternde Pult. — Das Finale stand in seinem Freudenrausche, in seiner bäurischen Prachtherrlichkeit da und schlug anderen Tages sein Pariser Publikum zu Boden. Ein Beethoven-Sempach! —

Die A Dur Symphonie in Paris unter Habeneck! — Nichts ging über das diskrete Geflüster der 16 Violoncelle im Allegretto, welche auswendig spielten und in einem feierlich stillen Halbkreise zwischen der ersten und zweiten Violine, einen Ehrenplatz vor den amphitheatralisch aufgestellten Theilen des Orchesters einnahmen. Was Vogt auf seiner Hoboe, Tulon auf der Flöte leisteten, was sie Alle dazu thaten, ist nicht zu erzählen. Es war ein Frühlingserwachen unter den Instrumenten! — Was Orchester und Publikum aber aus dem Ganzen zu machen hatten, wußte man deswegen noch nicht. Alle fühlten, daß sich was Großes begeben, was es war, fühlte keiner. Paris war um eine Beethoven'sche Symphonie reicher; das war genug. Der Effekt war groß gewesen und der Effekt ist der zollfreie Regierer der gottlosen Stadt. Wer beschäftigt sich da noch viel mit Gründen! Habeneck seinerseits zählte einen Triumph seines Orchesters mehr; Kalkbren-

ner, der, nachdem der Beethoven-Blitz gezündet, ein Klavierkonzert seiner Komposition in A dur zum Löschen gespielt und auf gut französisch durch Applaudiren zum Schweigen gebracht worden war, erzählte Lißt in Beisein des Verfassers von Quinten in der Symphonie; kein Mensch in Paris dachte an eine in Tönen zur Anschauung gekommene Apotheose der Natur in dem Leben des Naturmenschen. Bei dieser leichtfertigen Art, Alles anzusehen, war dem Verfasser das Wort orgie in Habenecks Munde geblieben, kam er nach zwanzig Jahren in Petersburg zu folgender, aller Innerlichkeit für sich und des Zusammenhangs mit der Symphonie entbehrenden, flachenden Idee, durch welche er die ernster gehaltenen Durchführungen im Finale erklären zu können vermeinte: „Ici un Final étalera le pompeux défilé de la création dans son ensemble (Symphonie en ut mineur) là, un festin, où le poison s'est glissé dans les coupes, dont les convives, surpris par la mort, se couronnent une dernière fois de fleurs (Symphonie en la) p. 72 V. 1.

Diese Stelle des Buches hat denn auch den ganzen Zorn Séroff's erregt, was seinem Beethoven-Eifer Ehre macht. Das melodramatische, dem immer selbstbewußten Geiste Beethoven's in den Blumen, in dem Gift einer Orgie so fern Stehende erinnert Séroff an Lucrezia Borgia, an ein halb Dutzend Särge und Lucrezia Borgia erinnert an Donizetti. In einer Sprache, wo die Phrase den Gedanken beherrscht, der Werth des Gedankens von dem Werth in Sonorität und Konstruktion der ihn ausdrückenden Periode abhängig gemacht wird, von

der Göthe sagt: „daß man sich in ihr jedesmal albern vorkomme", (Briefe aus der Schweiz) im Französischen kommt man dahin, einen Gedanken aufzugeben, um eine Phrase, etwas Blumen und Gift zu behalten, des Grundes über den Effekt zu vergessen, wie Paris bei der A Dur Symphonie, weil das Sinnliche dort Formen einnimmt, die es, zum Schaden der Seele, mit dem Schönen verwechseln lassen. Kunstgegenstände, mächtige von dem Odem eines Beethoven angehauchte Ideen, wollen verstanden sein. Versteht doch nicht überall der Mensch nur die ihn umgebende Natur. Welche unaussprechliche Sehnsucht nach dem Unendlichen liegt nicht zum Beispiel, in der an einer Bergwand der Alpen hängenden Wolke, wo der alltägliche Wanderer auf der Lebensstraße einen Nebebelstreif und nichts weiter erblickt. Wo überall die Gotterfüllte Wolke des Geistes über den Häuptern der Leute erscheint, laufen die Zünftigen in ein Konservatorium, um sich allererst an einem Hygrometer die Erlaubniß einzuholen, sie bewundern zu dürfen. Und wie verhält sich der Haufe zu den Erscheinungen in Beethoven? Nun der macht's mit ihm, wie mit Allem, wie er zum Beispiel die Schweiz bereist.

Episode aus dem Thema.

Zwischen Martinach und Brieg kommt man auf der Simplonstraße durch den wallisischen Flecken Visp, der mit seinen Schieferdächern im Schatten riesiger Alpenvorberge lagert. Mit leisem Gemurmel zieht hier ein im Sommer wenig mächtiger Wildbach in die Richtung zur Rhone. Der Reisende, der,

während im Flecken an dem Eilwagen von und nach Mailand die Pferde gewechselt werden, an den Bach treten will, wird vor der dunklen Schattenwand der Penninischen Alpenkette stehen, wie sie nach Norden gekehrt, durch den Kontrast mit dem sonnverbrannten Rhonethal, in den Duft blauer Luftschleier taucht und an dieser überhängenden Stelle durch eine Bergspalte dem Thal einen belebenden Luftzug aus der Gletscherregion, der Rhone die Visp zuführt. Ein Himmelragender Bergpfeiler, den man mit der Hand berühren zu können wähnt und der auf Stunden zurücktritt, nähert man sich ihm; ein Ausläufer höchster Schneekuppen schließt die enge Bergspalte, eine der geheimnißvollsten Alpenpforten. Erst in unseren Tagen wird der Saumpfad betreten, der aus dem Rhonethal an die Kienbrücke hinauf zieht, unter welcher sich die Arme der Visp, die Abflüsse unerforschter Gletscher, in dem Schatten jener hohen Bergkoulisse in Wasserfällen zusammenstürzen. Noch höher führt der Weg unter erschütternden Naturschauspielen, über höchst gelegene Gletscher nach Piemont, über den Paß des Moren, an den östlichen Fuß des Moute Rosa, in das Paradies am Lago Maggiore.

Wie der von diesen Berg- und Thalgeheimnissen im Staub der Heerstraße nichts ahnende Reisende an der stillen Visp-Brücke, steht auf der platten Thalsohle des alltäglichen Lebens der große Haufe vor einer Beethovenschen Symphonie, die ihn hinauftragen könnte in die Wunderwelt, die der Geist dem Wagenden erschließt. Eheu! fugaces! —

* * *

Wenn wir bisher von Erklärungen des geistigen Gehaltes in Instrumentaltexten sprachen, so haben wir als Contrast einen Augenblick bei Interpretationen zu verweilen, wie sie Momigny*) allen Ernstes geliefert. Ein Beitrag zur Universalliteratur des Humors, den kein „Pickwickier" überbieten wird. Nicht ohne Erheiterung wird der Leser mit folgender Erklärung der bekannten Fuge von Händel in Fis Moll Bekanntschaft machen.

p. 268. Un père respectable mais sévère, ordonne à sa fille, dont le coeur est épris, le sacrifice de son amour. Celle-ci ne pouvant bannir de sa pensée l'objet de sa tendresse, dit à son père: O mon père! laissez-Vous fléchir (ut dièze, si la, tot dièze fa dièze, mi dièze fa dièze, ré ut dièze). Le père inflexible dit: non, non obéis (la, tot dièze, fa dièze, mi dièze fa). Et pendant que le père exprime son refus rigoureux, la fille dit à sa mère: priez pour moi, ma mère!

---

*) Cours complet d'harmonie et de composition par J. J. Momigny. Paris 1806. 711 Seiten. 314 Seiten Beispiele. (Selten.)

Ist es zu glauben, daß dieser unkritische Paraphrast auch Beethoven verbessern wollen? — Ein zünftiger, französisch-musikalischer Techniker, der sein Buch Talleyrand dediziren durfte, belehrt Momigny in aller Bescheidenheit Haydn, Mozart, Beethoven in einem Kapitel mit der Ueberschrift: des taches dans le soleil. Zu einer Zeit, wo Beethoven bereits die Sinfonia eroica (1804) geschrieben hatte, kommt Momigny über ihn zu einem Urtheil, das als Grundton aller Musik-Magister-Dummheiten hier einen Platz finden möge.

p. 618. „Personne parmi les jeunes compositeurs actuels les plus distingués ne promet autant que Mr. van Beethoven; mais nous voudrions qu'il fût plus difficile dans le choix et dans l'association de ses idées, et qu'en cherchant à être original, il évitât d'être bizarre. Nous désirerions aussi plus de charme, plus de sensibilité et d'amour dans sa musique, car si l'on doit étonner, ce n'est pas par des surprises ridicules ou fâcheuses, mais par des effets aussi beaux qu'inattendus."

Diese „effets" findet Momigny in der Haydnschen Symphonie mit dem Paukenwirbel, in welcher er folgende Entdeckungen macht.

p. 365. La scène se passe à la campagne. Un orage affreux est supposé regner depuis assez longtems pour que les habitants du village aient pu se rendre dans le temple de Dieu. Après le coup de tonnerre, exprimé par la timballe, on entend commencer la prière. A la cinquième mesure, une exclamation, qui semble

partir du fond du coeur de quelques jeunes vierges, est peinte par la flûte et les hautbois. Elles ne disent que deux mots: grand Dieu! Deuzième période de l'introduction. Les violons repètent la prière que les bassons, les violoncelles et les basses viennent de faire entendre. Ceux-ci représentent les vieillards et les hommes faits, les violons représentent les femmes, les filles et les jeunes garçons. Le tonnerre ayant cessé de gronder, on sort de l'église (Allegro con spirito). Les moins effrayés disent aux autres, en les plaisantant: Ah mon Dieu! que Vous avez eu peur! — le hautbois dit: on se rit de nous. Le plus grand nombre répond avec force: cessez, cessez de les plaisanter. Quatrième période, chaque grouppe dit: cessez de plaisanter, (aber Momigny hört nicht auf) rappelez Vous Lucas frappé de de la foudre, il y a un an (fa dièze, sol mi bi mol ré fa dièze sol). C'est sur ce sol que tombe l'expression: „frappé de la foudre", c'est ce qui est peint par l'accord de septième diminuée. Lucas plaisantait comme Vous, lorsqu'il fut atteint (le la naturel sec, qui peint le coup) (in Deutschland wird man nur von einem Lucas gehört haben, der etwas Bier holen sollte — hatte Haydn etwa diesen im Auge?). Deuzième partie de l'Allegro, prémière période. Chacun dit à l'autre: c'est Vous qui avez eu peur, le premier Violon dit en se moquant: Ah! mon Dieu! que Vous avez eu peur. La flûte répond: je n'ai pas eu peur; le hautbois répond de même. Les cors et les

trompettes disent: ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, non, non, non, non. Les clarinettes: bon Dieu, bon Dieu! quelle frayeur! oui, oui. La Timballe: non, non. Les Basses: oui, oui! — Que faut-il pour imposer silence à ces passions? Un coup de tonnerre. Il se fait entendre (timballe), chacun saisi d'un nouvel effrai rentre dans le temple, la prière recommence. Cependant les nuages se dissipent, on abrège l'hymne commencé pour rétourner à la danse, tous sont heureux et le tableau d'Haydn est achevé."

Dieser Unsinn war nicht zu überbieten; mit Glück nähert sich indeß demselben Momigny im erhabenen Styl, indem er sich über das hoch dramatisch gehaltene Quartett von Mozart in D Moll so vernehmen läßt:

„J'ai crû démêler, que les sentiments exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore. Didon, qui a eu à se plaindre d'un semblable malheur, est venue aussitôt à ma pensée. L'élévation de son rang, l'ardeur de son amour, tout ma décidé à en faire l'héroine de ce sujet. Première vers musical (Thema). Ce vers en contient deux de poésie:

Ah! quand tu fais mon déplaisir,
Ingrat, je veux me plaindre et non pas t'attendrir.

Le mot déplaisir est faible et n'est là que parceque je n'ai pas trouvé sous ma main une rime en ir, qui pût convenablement le remplacer. Seconde pér.:

Quoi! tu peux me quitter sans rougir? Ce vers est de neuf syllabes, parceque la musique le veut ainsi. Le pronom me tombe mal sous le si-bé mol. Je voudrais que ce fût le verbe peux qui tombât sous ce si-bé-mol et qu'il fût une noire pointée. Le quoi est placé à merveille, fidèle à la gradation Mozart l'observe ici on ne peut mieux. Troisième période:

Fuis! — non, reste, ou je vais mourir.
Je t'en prie.

Ce dernier petit vers est aussi bien rendu par la musique. (Mozart komponirte also in dem Quartett Momignysche Verse?)

Il y a un petit malheur, c'est qu'il ne rime avec aucun autre etc."

In der musikalischen Technik läßt sich kein von der Vernunft gegebener Boden gewinnen. Die interpretative Beurtheilung ist, wie wir gesehen haben, in Instrumentaltexten eine nothwendig relative. Hierbei ist aber nicht zu übersehen, wie die ächte Auslegung mit dem objektiven Kern zusammentrifft oder nicht mehr die ächte ist, denn wo die subjektive Anschauung das Objektive richtig faßt, wird sie damit zum Objektiven. Jedes charakteristische Stück kann immer nur eine Idee, also auch nur ein Libretto haben. Diese Idee finden — ist die Aufgabe. Von den Schwachköpfen in der musikalischen Komposition sprechen wir nicht, die schaffen, wenn's hoch kommt, Arabesken, keine Bilder. Es giebt nichts, was die Phantasie auffordernder reizte, als der Anblick eines alten

Domes. Niemand wird aber daraus der Baukunst ein Verdienst machen wollen. Ihr Verdienst ist wie das der musikalischen Technik konkreter. Der Dom wird bewundert, weil er ein Stück Mittelalter giebt, so gut man es in Stein aushauen können, ein Stück Weltgeschichte. Diese Gedanken zwingt er dem Denker auf, alle anderen Gedanken mögen sein, was sie wollen, zum Dom gehören sie nicht; machen ihn nicht schöner, nicht schlechter. So giebt es denn auch viele Dinge, die in der Musik liegen, die aber deßwegen noch nicht zur Musik gehören und dies ist der über dem musikalischen Apparat stehende Geist. Machte, wie Viele wollen, das Unbestimmte, das Vague den Reiz der Musik, so müßten die Naturlaute den größten Eindruck üben. Die Erfahrung lehrt uns aber das Gegentheil. Erst durch die Schöpfung des Menschen wird die Musik zur Kunst d. h. anschaulich. Was aber anschaulich wird, muß Worte finden können, die das anschaulich Gewordene zu fassen vermögen.

Daß es so und nicht anders, ist das Leben in der Kunst, die keine Wissenschaft zu werden, die eine Kunst zu bleiben hat, die uns zwar auf eine Wissenschaft hinleitet, wie die Malerei auf die Mathematik in der Linie, aber deswegen noch lange nicht, auch nur in dieser mangelhaften Weise, ihre Begründung findet. Der musikalisch grundgelehrte Albrechtsberger hat Quartette geschrieben, statt derer man sich mit demselben Erfolge „Holzspähne" in den Hals stecken können.

* * *

Betrachten wir die Techniker, nachdem wir die Technik betrachtet haben. Welche Techniker wären nur unter sich einig! — hat nicht selbst der geniale Komponist des Freischützen geglaubt, Sebastian Bach, diesen höchsten Ausdruck musikalischen Wissens, eines Besseren belehren zu können (siehe Weber's hinterlassene Schriften, B. 2. S. 44).

Bernhard Anselm Weber, ein anständiger Musikschreiber, der die Oper Deodata, die Musik zu der Jungfrau von Orleans verfaßte, erklärte eine Fuge seines Schülers Meyerbeer für ein Meisterwerk, die der Abt Vogler in Darmstadt verwarf. In der Darmstädter Schule selbst lag sich Vogler mit seinen Schülern in den Haaren, die berühmter werden sollten, wie er, mit dem Komponisten des Freischützen und dem Komponisten Robert des Teufels, Gänsbacher's zu geschweigen.

Castil Blaze korrigirte Gluck, stutzte für den Handgebrauch von Paris den Freischützen unter dem Namen Robin des bois zu, was an R o b i n erinnert, und schrieb, vielleicht weil im Freischützen eine Taube vorkommt, die Oper „pigeon vol ou f l û t e e t p o i g n a r d“, welches Täubchen nicht ganz bis an das Ende der ersten Aufführung flog.

Wen und was hat aber nicht Fetis korrigirt! Wie schlecht bestanden Mozart und Beethoven ihr Examen bei dem Direktor des Brüsseler Konservatoriums! Der traité d'harmonie von Fetis begnügt sich nicht etwa damit, ein Schulbuch in französischer Art zu sein, er schleudert die Blitze seines kleinen Vatikans gegen Beethoven, von dem der traité sich doch gesteht, daß Niemand dermaaßen mit dem Orchester umzuspringen verstanden (personne ne sut remplir un orchestre comme Beethoven). Fetis exkommunizirt den Eintritt des Horns in c auf dem Baß von f (im 8. Takt des Schlußsatzes $^6/_8$ der Pastoralsymphonie), der seitdem, wo möglich, noch etwas schöner geworden. Wie der geniale Weber den Leibnitz der Musik, Sebastian Bach, so verbesserte Fetis den größten Instrumentaldichter, den die Welt hervorgebracht, Beethoven. Der Verfasser ist keinem Techniker begegnet, welcher der Meinung von Fetis beigetreten wäre, der den Verstoß Beethovens nicht auf das Einfachste erklären, ja in demselben nicht auch noch eine rechte Schönheit erkennen wollen.

Wem soll man da glauben? — Wer hat die Präsumtion für sich? Wo fängt der Autoritäten-Glaube an? — Fetis hat den europäischen Ruf des verdienten Mannes musikalischer Technik. Aus Rücksicht für den Mann der Schule will der Verfasser gern den scherzenden Ton zurückgenommen wissen, in welchem er auf Fetis zu sprechen kam (Beethoven et ses trois styles, p. 103), aber auch nur diese Einkleidung seiner Ueberzeugungen. Mit mehr Rücksicht für sonstige Verdienste, wäre zu sagen gewesen, wie Fetis und Beet-

hoven, der Grammatiker, der nur das, und der Dichter, der Alles ist, Begriffe sind, die nicht zusammenkommen. Fetis giebt zwei Varianten der Beethovenschen Idee mit dem Horn. So angebracht, wäre der Eintritt vortrefflich gewesen, sagt er dabei (menagée ainsi l'entrée du cor eût été excellente!).

Daß eine Idee in einer Beethovenschen Symphonie vortrefflich wird, weil sie ein Anderer komponirt, heißt denn aber doch eine in keiner Logik zu rechtfertigende petitio principii an die Stelle eines auf mehr als einem Standpunkte zu rechtfertigenden Akkordes setzen, will man anders zugeben, Beethoven habe überhaupt vor einer Schulbank zu kompariren, vor einem Konservatorium, das sich doch eigentlich nur selbst konservirt, sein testimonium maturitatis zu empfangen, und die Schulbank in Brüssel, in concreto, sei die kompetente. Was der Verfasser hierüber und über die von Fetis im Andante der C Moll-Symphonie angegriffene Stelle sagte (phrase malencontreuse qui gâte une des plus belles conceptions p. 49 du traité), — das nimmt er nicht zurück, dient vielmehr dem von ihm hier verfolgten Zwecke.*)

*) Die Stelle finde deshalb im Auszuge Platz: „L'idée de Beethoven est comme un accident de terrain dans son tableau de la vie champêtre. L'orage vient de cesser, un hymne de reconnaissance lui succède comme l'arc-en-ciel suit la rafale. Ce joyeux tumulte de toutes les voix de la campagne qui s'entrecroisent est rendu par le passager cumul des tonalités d'ut et de fa où le sol du cor est une dissonance de neuvième retardant la dixième (la tierce à l'octave supérieure) dans l'ac-

Fetis ist nicht bei Beethoven stehen geblieben, von dem man noch einigermaaßen annehmen können, er habe sich mit der Schulgrammatik einen guten Spaß machen wollen; Fetis hat sich auch an Mozart gemacht, an die höchste Blüthe der Schule, an den Geist, der in den heilig gehaltenen Grenzen der Schule an das Unendliche zu kommen wußte und das Unvergängliche schuf. Auch den liebenswürdigsten Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten, nothwendigen Uebels der Lehre, auch Mozart, der die musikalische Doktrin so hoch hob, daß sie zu einer Berechtigung neben der Schönheit wurde, wo er ihr zwischen vier Schulwänden ihre Wunder nachbaute, verschont Fetis nicht und nimmt an, daß ein Fehler vorliege, wo die Möglichkeit eines unabsichtlichen Versehens durch die einleuchtende Absicht ausgeschlossen bleibt. In der Einleitung des Quartetts von Mozart in C Dur, will Fetis, daß das **a** im 2. und das **g** im 6. Takt, auf den 3. nicht auf dem 2. Viertel eintrete, wie Mozart, das größte melodische, harmonische und kontrapunktische Genie in einer Person, womit noch nicht gesagt sein soll, daß Mo-

---

cord parfait, dissonance préparée d'ailleurs par le quinte du ton d'ut. En repétant cette anticipation de l'harmonie trois fois dans le morceau, Beethoven avait sans doute son idée et savait ce qu''l faisait. Qu'un harmoniste soit préoccupé d'exemples d'écriture à l'usage de ses élèves, rien de plus naturel; mais extirper des oeuvres du génie un passage en l'isolant de son ensemble, revient au puéril plaisir que prendrait un anatomiste à arracher un nerf pour le montrer entre une pincette sur une feuille de papier blanc."

zart auch der größte musikalische Dichter gewesen, geschrieben und schreiben wollen. Der Mozarttext hat etwas Pikantes, etwas Anstößiges hat er nicht. Perne und Leduc haben ihn bestens in den Schutz der Technik zu nehmen gewußt (Allg. Mus. Zeit. 1821 S. 493) und Haydn, der gewiß der Mann der guten Harmonie war, erkannte über die Stelle in folgenden Worten: „Hat der große Mozart das geschrieben, so hatte er dazu seine gute Ursache."

Wo Fetis einen Ohr und Geschmack beleidigenden Querstand (relatio equivoqua) erblickt, kommt ein anderer Techniker von Fach zu dem Ausspruch: „auf die wirkliche Schönheit, auf den tiefen Sinn der Stelle mag selbst ein Mozart sich im Stillen was zu Gute gethan haben" (siehe den Kapitalartikel in der A. M. Z.)

Herr v. Oulibischeff sagt in seiner Biographie Mozart's: j'ai joué et je jouerai toujours l'introduction ainsi corrigée, dèsormais admirable et sublime du commencement jusqu'à la fin, grâce à l'heureuse correction de Mr. Fétis.

Wem ist da zu glauben? — Wenn Vieuxtems die Noten a und g einsetzt, so hat die Stelle nicht einmal etwas Auffälliges für das Ohr; Techniker vertheidigen sie auf dem Papier; da wird das Verdienst in der von Fetis vorgeschlagenen Verbesserung doch etwas herabzustimmen und auf das Resultat zu beschränken sein, daß in dieser Stelle, wie bei so vielen anderen in den Meistern, dem Ausführenden etwas überlassen bleibt wie schon Wagner im Faust bemerkt:

„Allein der Vortrag macht des Redners Glück
Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück.“

Aus dem Herzen kommen die großen belebenden Gedanken, sagt Börne. Man kann ohne Herz wohl Talente besitzen, aber das sind getrocknete Früchte, welche nicht den Durst stillen; man kann ohne Herz Geist besitzen, aber das ist plattirter Geist, welcher der Witterung nicht widersteht und bei dem geringsten Reiben roth wird.

Das a und das g in jener eigenthümlichen Vorhalle zu einem eigenthümlichen Werke werden auch durch Reiben roth. —

Daß man überhaupt immer lernen soll im Leben und nicht mit dem Fühlen auskommt; die Betrübnisse der Schulwände, die Kleckse des Dintenfasses — dies ist es, was große Musikdichter vermochte, an einschlagenden Stellen ihrer Texte sich stärker aufgetragene Anspielungen auf diese Betrübnisse und nothwendigen Uebel zu erlauben.

Herr v. Oulibischeff, dem man nicht technische Kenntnisse abgestritten, findet eine Stelle im „Idomeneus“ unerklärlich, gegen alle und jede Regel über die Fortschreitung der Septime, welche Damke für eben so einfach als schön hält. Herr v. Oulibischeff findet, daß in einem der schönsten Adagios, welche die musikalische Literatur hervorgebracht, neun Takte zuviel sind (Mozarts G Moll vom 27.—36. Takt) und räth diese wegzulassen. Gegen diese Zumuthung tritt Schindler mit Feuer und Schwert auf und vertheidigt jeden Zoll Mozart'schen Terrains, das auch nie von einem anderen Techniker angegriffen worden (siehe Frankfurter Konversations-

Blatt Nr. 64, Hr. v. Oulibischeff contra Beethoven von A. Schindler). Forkel schmäht in seiner musikalischen Bibliothek ein Meisterwerk Glucks: die Iphigenie in Aulis. Um diese Gallerie technischer Zwiespalte auf Beethoven zurückzuführen, von dem wir immer ausgehen, um immer zu ihm zurückzukehren, noch eine Bemerkung von Schindler (l. c. des Frankfurter Blattes): „Soll man es glauben daß die Eroica erst 1852 zum ersten Mal in Prag ausgeführt wurde? — Die Anfeindung, die Beethovens Musik bei seinen Lebzeiten im Prager Conservatorium gefunden, ist ohne Seitenstück. In Bezug auf Harmonie und Form dem Lehrbuch von Dionys Weber, des im Wesen des vorigen Jahrhunderts befangenen Direktors des Instituts schnurstracks entgegen, diente die revolutionaire Musik Beethoven's Weber nur dazu, seinen Schülern zu beweisen, wie man nicht komponiren müsse. Warnend wurden ihnen die Beethoven'schen Fehler gegen die Regeln der Schule vordemonstrirt."

Zu diesem Dionys schlich sich Eroica den Dolch im Gewande! —

Bei solchen Widersprüchen unter den Technikern wird es nicht der Technik gelingen, der Interpretation eine fester stehende Grundlage zu geben, als diese in dem Geiste und in den Ansprüchen findet, welche der Geist an sich macht. Obduktionen des Geistes werden immer daran erinnern, wie selbst ein Rousseau, sich bestimmen lassen können, einem Genossen in Dichtung vorzuwerfen, in den Worten „**Monsieur du Corbeau**", in dieser reizenden Anspielung auf adliche Träumereien erfor-

dere die Adelspartikel ein possessives „de". Die beste Würdigung dieser Bemerkung ist wohl in dem Umstande zu suchen, daß jeder Leser den **Monsieur du Corbeau** kennt, jene heraldische Glosse nicht weiter bekannt geworden. So sind auch die Dinge in dem Dichter Beethoven zu verstehen. Wo er etwas anders wie Andere macht, hat er seine Idee, seine „gute Ursache", würde Haydn sagen. Daß er etwas anders wie Andere macht, sollte aber Niemanden erstaunen, da doch Niemand etwas wie er macht. Auf Kleinigkeiten, die sich selbst richten, wird somit hinauslaufen, was die Technik gegen Beethoven, auf nicht viel mehr, was die Technik für ihn beweisen will. —

* *
*

Die Lebenspoesie besteht nicht in der Summe des erlangten Genusses, sondern in der Verfolgung von Ideen, die den Genuß versprechen. Für den höheren Menschen in uns giebt es keinen Genuß, nur das Bedürfniß nach einem solchen. Der Gesättigte genießt nicht, weil er nicht mehr schafft; nur das Schaffende, Strebende, Ringende genießt die Gunst des Augenblicks.

Dies ist es, was die großen Symphonien von Beethoven ausdrücken, was sie zu „Rittern vom Geist“ macht, zu dem Ausdruck des schaffenden Lebens, nicht, wie die Haydn-Mozart'sche Symphonie, stehen bleiben läßt bei dem Symbol, bei der Doktrin, bei den Mitteln, deren sich der musikalische Geist bedient, um zu seinen Zwecken zu gelangen. Wo Haydn und Mozart ihre musikalische Idee vollbracht, wo bei ihnen die Musik aufhört, da fängt Beethoven an. Ein musikalisches Meisterwerk, ihm ist es ein bloßer Ausgangspunkt. Nicht, wie jene Meister, verwandte Beethoven den technischen Apparat, um innerhalb seiner Grenzen ein Meisterwerk mehr zu schaffen, sondern um über ihn hinaus für den Geist thätig zu sein. Jedes seiner Werke ist eine Errungen-

schaft des Geistes, eine moralische Wahrheit von dem Standpunkt des Dichters in Sachen seines Geistes.

Haydn überschritt nie diese Grenze; wo Mozart, in einzelnen Sätzen *) mehr als im großen Ganzen seiner Symphonien **), mit unnachahmlichem Genie aus seiner Schule heraustritt, um sich im Reiche des Geistes umzusehen, da macht er kühne Ausflüchte, findet aber darum noch keine ihm natürliche Mitte, kehrt er auch immer mit eben so viel Vergnügen in seine Schule zurück. Kosmisch wirkt Beethoven in den Zeichen musikalischer Technik, musikalisch wirken Haydn und Mozart, und nur da steht auch Beethoven auf dieser Stufe, wo er, wie in der ersten Symphonie und einigen andern frühen Werken, sich an diesen Kränzen genügen läßt. Hieraus folgt, wie nur aus einer richtigen Weltanschauung eine Ansicht über Beethoven sich überhaupt ergeben kann. Wenn Haydn und Mozart die Symphonie verstehen könnten, wie unser neunzehntes Jahrhundert sie durch Beethoven verstehen gelernt; diese großen Männer wären die Ersten, zu sagen: „wir haben keine Symphonien komponirt".

„War die Antike doch neu, als jene Glücklichen lebten!"

*) Fuge der C Dur, Menuett der G Moll Symphonie.

**) in D Dur (2), C Dur (2), G Moll, Es Dur (Schwanengesang.)

* * *

In dem angeführten Artikel sagt Damke ferner: „In Berlioz, der die Symphonien und mehre Sonaten Beethovens beurtheilt hat, zeigt sich ein Kritiker ganz anderer Art als in dem Buche **Beethoven et ses trois styles**“ — worin diese Art besteht, sagt Damke nicht. Nun findet es sich aber, wie die Ansicht von Berlioz in Beethoven darin besteht, daß er gar keine hat. Berlioz bewundert und genießt Beethoven für sich, für seine Person, spricht über ihn in ein einem reizenden Französisch, behauptet aber dabei, weder wie Damke den technischen, noch wie wir, den Standpunkt der interpretativen Beurtheilung des geistigen Gehalts. Weiter sagt Damke: „Berlioz geht nicht auf technische Details ein, weil er das größere Publikum im Auge behält, weßhalb denn auch seine anziehenden und geistreichen Analysen dem Kenner nichts Neues bieten.“

Von den Sonaten hat Berlioz nicht mehre, nur die Cis-Moll Sonate, und von dieser nur den ersten Satz beschrieben. Beschreibend verfährt er auch bei den Symphonien (**Voyage musical**). Er zählt die technischen Mittel auf, durch welche eine Konstruktion zu Stande kommt, er zeichnet vortrefflich den

wunderbaren Crescendo-Bau im ersten Satz der vierten Symphonie, von dem ersten Paukengeflüster bis zur Explosion, kommt aber zu keiner technischen Beurtheilung, wie Damke durch den Rhythmus, zu keiner interpretativen, wie wir durch den Geist.

An die Frage über die Berechtigung der Technik auf dem Gebiete musikalischer Interpretation schließt sich die Frage über die Stylunterschiede in Beethoven, für deren Untersuchung dieselben Gesetze entscheiden. Wir wollen, wie bisher, die Begründung unserer Ansichten an den angeführten Artikel Damke's anknüpfen, wie denn überhaupt das wichtige Material für unsern Gegenstand nur der periodischen Presse zu entnehmen ist, wozu noch kommt, daß jener Artikel schon durch die gewählte Sprache, der russischen musikalischen Kritik angehört.

Damke sagt (in wörtlicher Uebersetzung aus dem Russischen der St. Pet. Zeit. 1855 Nr. 87. 92.): „Ich halte dafür, daß man ohne Grund von drei Stylen in Beethoven spricht. Der Styl ist wie der Mensch immer nur einer, weil er nichts Anderes als der direkte Ausdruck des Gedankens ist. Der Styl entwickelt, vervollkommnet sich nach dem Maaße der Entwicklung und Vervollkommnung des Gedankens; er durchläuft seine Bahn und beschreibt den Bogen seines Aufganges, indem er dabei den allgemeinen Gesetzen von Allem, was auf der Erde geboren wird, wächst und stirbt, unterworfen bleibt. Jeder Mensch verändert sich in seiner Entwicklung unaufhörlich, seine Individualität bleibt dieselbe. Es verhält sich

ebenso mit dem Genie. Indem ein solches durch Erfahrung und Lehre reift, erweitert, veredelt er den Rahmen, den er seinen Erzeugnissen giebt, ohne seine eigenen ursprünglichen Anlagen aufzugeben. Was ist da von drei Stylen in Beethoven zu reden? — Der Styl ist bei ihm nur einer, wie es nur einen Raphael, einen Shakspeare, einen Mozart giebt. Die ersten Werke Beethovens verhalten sich zu seinen letzten, wie der Strauch zum Baum, der Jüngling zum Mann; der Geist in ihnen ist überall derselbe, und es ist nur zu bemerken, daß Beethoven, nachdem er einen Theil seines Lebens zurückgelegt, majestätischer, reicher dasteht, wie in seinen Anfängen. Warum sollte man nur Beethoven in drei Theile theilen, wo die Analyse jedes andern Geistes dieselbe Eintheilung ergeben würde? — Die Sache ist, daß die Unterschiede zwischen den ersten und letzten Erzeugnissen Beethoven's größer, erstaunlicher als bei jedem anderen großen Geiste sind, was nur beweist, daß Beethoven weiter kam und ein höheres Ziel als Alle erreichte."

Man begegnet auf allen Gebieten des Wissens der Erscheinung, daß wo der Techniker seine Mittel aufgeben muß, um seine Zwecke auf den Gebieten allgemeiner Besprechungen zu verfolgen, ihn die Kraft und der Wille verlassen, einen andern Weg als den der gewöhnlichsten Gewohnheit zu gehen, und er aus keinem anderen Grunde das Ungewöhnliche zurückweist, als weil es das Ungewöhnliche. Die Art, das Ungewöhnliche aus dem Gewöhnlichen erklären, auf jedem Gebiete, nur nicht auf den Gebieten der Technik, Alles unter eine

Scheere bringen zu wollen, sie bezeichnet in Kunst und Wissenschaft den Zünftigen, wie er darin dem Unzünftigen auch noch auf Gebieten begegnen will, die ihrer Natur nach alle Zunft ausschließen. Es stehen da zwei Wege offen. Man hält sich entweder außerhalb der Technik und ist dann nicht technisch zu beurtheilen, oder man schreibt als Techniker, unterzieht sich aber, insofern dabei andere Gebiete berührt werden, der auf diesen Gebieten berechtigten Beurtheilung. Unterzieht man einer solchen die Ansicht Damke's, so ergeben sich zweifellos, weil in allgemeiner Logik begründet, folgende Wahrheiten;

1) Die Möglichkeit einer Veränderung im Styl eines Komponisten, respective Dichters, Malers, Bildhauers wird zugegeben. Der Styl wird aber nicht derselbe sein, wo er sich verändert. Entwickelt, vervollkommnet sich der Styl, so geht er damit neue Beziehungen ein, er verändert sich und es wird nur noch auf die Grade der Veränderung ankommen, um sie als Stylunterschiede zu fassen.

2) Die Individualität in Kunst und Wissenschaft ist der Gesammtertrag geistiger Erwerbungen eines Menschen. Wo sich diese Erwerbungen, wo sich der Grund ändert, wird sich die Individualität, die Folge ändern. Der Mensch hat nur seinen physischen Anlagen nach derselbe zu bleiben, der Körper von seinen Anfängen bis an die Grenze zu kommen, welche ihm Naturnothwendigkeiten vorzeichnen, nur der physische Mensch wird geboren, wächst und stirbt. Der Geist hat nicht, wie sein Begleiter, der Körper, nothwendig an eine Grenze zu kommen. Unabhängig von Anfang und Ende, unendlich ge-

geben, kann er sich zu jeder Zeit umschaffen. Die physiokratische Ansicht über Geburt, Leben und Tod, vor dem Geist hat sie nie gegolten. Auf Beethoven war dieselbe von Scudo (Revue des deux mondes, Octobre 1850) in Gemeinplätzen angewandt worden, über welche der Pariser Kritiker nicht hinauskommt, von dem Damke (am angeführten Orte) bemerkt: „seine Arbeiten über Beethoven seien ohne alle Bedeutung und voller Irrthümer." *)

3) Die Ursprünglichkeit eines Geistes kann unter den Ideenverbindungen, welche derselbe eingeht, sehr wohl als fortdauernd gedacht werden, ohne daß deswegen Eintheilungen der Dichternatur, nach diesen Ideenverbindungen, ausgeschlossen wären.

4) Die Begriffe Strauch und Baum ergänzen sich nicht. Aus dem Strauche wird nie ein Baum, aber selbst das

*) Der Verfasser sagte von Scudo (T, 2 p. 76). Mr. Scudo confond les métamorphoses de style de Beethoven avec les périodes établies par Schindler dans sa vie. Ces periodes, Mr. Scudo les compare à la jeunesse, à la maturité, à la decadence „comme on le remarque dans tous les hommes de génie, ajoute-t-il, qui ne sont pas morts trop jeunes comme le Tasse, Raphael et Mozart " Singulière décadence, que la Symphonie avec choeurs, la Messe en re, les derniers Quatuors, les dernières Sonates! Raphael aussi bien, quoique mort à l'age de trente sept ans, a eu trois manières, il n'est permis à aucun critique de l'ignorer. Ne commenca-t-il pas par continuer le Pérugin, son maître, avant d'être le peintre de la fusion des styles du Vinci et de Buonarotti? Sa troisième manière, n'est-elle pas représentée par le Spasimo di Sicilia, la Perla, la Vergin del Pez à Madrid, par la transfiguration à Rome?

Verhältniß des Bäumchens zum Baum, des Jünglings zum Mann, ist nicht auf Beethoven anwendbar. Ein Bäumchen gehört in die Baumschule. Der Baum allein ist die ausgesprochene Individualität, mit dem Leben an, um und unter sich. In welche Pflanzschule sortirten die 1. Symphonie, die 6 ersten Quartette, die 4 ersten Klavier-Trios (op. 1 op. 11), die wunderbar vollendeten 3 Violin-Trios op. 9, die ersten Klaviersonaten Beethovens? Sind sie nicht die vollbrachte Individualität? Sind sie dies nicht wie Haydn und Mozart, die großen Meister? Kann ein Mann männlicher dastehen als der Septett-Jüngling?

Bezeichnen sich aber diese Erstlinge als eine Individualität, die für sich ist; ist dies bei den späteren Werken Beethovens noch zweimal der Fall; so hat man auch drei Stylarten zu unterscheiden, welche diese Individualitäten vertreten. Die Frage: warum man Beethoven in drei Theile theilen solle, wenn es nur einen Mozart, nicht auch einen Shakespeare*), nicht auch einen Raphael gegeben? kommt der Frage gleich, warum überhaupt Beethoven geboren worden?

---

*) Der Rodomontaden- und Jahrmarktsstyl im Titus, im Perikles, gefolgt von der das Theater adelnden italienischen Schule im Shakespeare (Romeo, Edelleute von Verona); die große historische Periode (die Heinriche), der persönlichste Ausdruck des Dichters endlich, die Charakterbilder Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, der Coriolan (dem sich Beethoven in einer Ouvertüre gleich stellte) — diese Reihen geben wie in Beethoven wesentliche Unterschiede, keinen untheilbaren einigen Shakespeare.

Soll aber Beethoven durchaus in seiner ersten Periode ein Bäumchen gewesen sein, bevor in der zweiten zum Baum erwuchs, so wird dabei übersehen, wie, als Ausnahme natürlicher Fortschreitungen, er aus einer Wurzel drei Riesenbäume schlug. Wer, fragen wir, konnte naturgemäß, in dem Verhältniß des Bäumchens zum Baum, des Jünglings zum Manne, nach der 2. Symphonie die 5., nach dieser die 9. erwarten? nach den ersten 6 Quartetten die 4 Quartette op. 59 op. 74, nach diesen die wiederum in Gehalt, Form und Technik ganz verschiedenen fünf letzten mit dem Uebergangsquartett in F moll, der Brücke von jenen zu diesen? — Wer hätte je erwarten, viel weniger mit der Voraussicht des Gärtners, der den Baum kommen sieht, nach der Pianoforte-Sonate op. 7 die Sonaten op. 26, op. 27, op. 57 bestimmen, nach diesen auf op. 106, 110, 111 vorbereitet sein können? Wer hier nicht drei ganz verschiedene Elemente erkennen will, gleichviel ob man sie mit Styl, Manier, Periode bezeichne, der wird an der Existenz der Seele, des Geistes überhaupt zweifeln müssen, die man auch nicht mit Händen greift, sondern fühlt.

Damke ist genöthigt, die Resultate anzuerkennen, welche eine Eintheilung nach den drei Stylarten zu Wege bringt. Wo die Folgen dieselben sind, sollten es auch die Gründe sein, und so ist diese der unsrigen widersprechende Ansicht, die zu denselben Resultaten kommt, ein Beweis für die Nothwendigkeit einer Annahme von gänzlichen Umwandlungen in Beethoven.

Die Folgen der Stylunterschiede, deren Grund Damke gehoben wissen will, kann man nicht besser fassen, als Damke dies im zweiten Theile des Artikels gethan hat, womit er die Resultate aufgiebt, zu denen er im ersten Theil gekommen war. Seine Arbeit bezeichnet sich somit als eine in der Beethoven-Presse hervorragende, deren oberster Grundsatz ein unhaltbarer ist. Dies wird sich zu Gunsten einer Unterscheidung von drei Stylen in Beethoven immer mehr herausstellen, indem wir Damke weiter aus dem Russischen übersetzen.

„Von dem Geiste in Beethoven", fährt er fort, „läßt sich nur sagen, daß er in seiner ersten Phase ein lichtheller und liebender, in der zweiten ein energischer und majestätischer, in der dritten ein erhabener und mystischer ist; weiter gehen wir nicht. Wir können in den Werken selbst aber technische Verschiedenheiten wahrnehmen, äußere Anzeichen innerer Vollendung. Eine Analyse dieser Art wird uns sicherer, als die dunkle Terminologie des ästhetischen Enthusiasmus, die verschiedenen Phasen dieses großen Geistes aufdecken lassen."

Damke kommt dann auf den Rhythmus in Beethoven zu sprechen, giebt einige Ansichten über die Verwendung dieses gewaltigen Hebels der musikalischen Werkstatt in den Symphonien, in den bedeutungsvollen Synkopen des ersten Satzes der Sinfonia eroica, behandelt auf seine geistreiche Weise den überzähligen, der Flöte zugewiesenen fünften Takt in dem viertheilig ausgesprochenen Rhythmus des Trios vom Scherzo, und berührt dann die Stichfehler in Beethoven, auf deren bedeutend-

sten in der Pastoralsymphonie bereits Robert Schumann aufmerksam gemacht hatte (siehe kritische Schriften).

Diese schätzbaren kritischen Beiträge haben weiter unten Platz zu greifen.

„Unter den Augen des Publikums reiften Haydn und Mozart allmählig zu ihrer späteren Größe heran," fährt Damke fort. Anders Beethoven. Der Pallas Athene vergleichbar, die in voller Rüstung dem Haupte des Vaters der Götter entsprang, erscheint Beethoven gleich bei seinen ersten Schritten als der Große und Vollendete."

Wie ist es da mit dem Strauch im Verhältniß zum Baum, mit dem Jünglinge dem Manne gegenüber?

Offenbar giebt der Kritiker hier auf, was er über die unantastbare Einheit in Beethoven feststellen wollen, ist er zu Resultaten gekommen, deren Grund er läugnete, hat man Statt des gebrauchten Wortes *Phasen* nur Stylunterschiede zu lesen, um auf dem Punkte angekommen zu sein, welchen Damke bekämpfte und der unseren Standpunkt ausmacht. Nachdem Damke so seinen obersten Grundsatz über die Untheilbarkeit Beethovenschen und menschlichen Geistes überhaupt aufgegeben, kommt er zu folgender mit unseren Ansichten identischer Betrachtung über die erste Periode oder, um Damkes Ausdruck beizubehalten, über die erste *Phase* in Beethoven.

„Gleich das erste opus, die drei Klaviertrios, sind ein Meisterwerk, eine neue Schöpfung, gleich erstaunlich in Form und Durchführung, originell, unendlich schön in Idee und Gefühl. Kein Künstler debütirte je mit so viel Adel und

Majestät. Bemerkt man in der rhythmischen Anordnung des ganzen ersten Theils der Kompositionen Beethovens einige Analogie mit Haydn und Mozart, so zeigt sich doch schon in diesen Anfängen eine so kühne Einbildungskraft, ein so umfassender Verstand, ein poetisches, schon so persönliches Gefühl, daß an keine Nachahmung zu denken ist. Der Ausgangspunkt Beethovens ist das Größte und Schönste, was bisher da war, das er verbessert und erweitert. Nach Haydn und Mozart auftretend, läßt er diese Meister mit dem ersten Schritt, den er thut, durch die Schöpfung des unsterblichen Scherzos, hinter sich. Ein Element hat indeß Beethoven eine geraume Zeit streng nach den Regeln seiner großen Vorgänger behandelt — den Rhythmus."

Schon der Ausdruck eine „geraume" Zeit besagt, daß dies nicht immer der Fall war, bezeichnet somit eine auch im Rhythmus in Beethoven zu treffende Unterscheidung. Und so ist es. Auch vom Standpunkt des Rhythmus wird man zugeben müssen, daß sich in Beethoven eine Reihe Werke unterscheiden läßt, welche wir mit einem Malerausdruck seine erste Manier nennen wollen, in dem die Quadratur des Rhythmus, das durch Haydn und Mozart zu Ehren gekommene System, der Gebieter bleibt, das Charakteristische ausmacht, dann wiederum eine zweite Reihe Werke, in denen Beethoven auch den Rhythmus seinen Zwecken unterzuordnen weiß, wie ihm dies mit der Form gelungen war; eine Reihe musikalischer Dichtungen, welche wir als seine zweite und dritte Manier fassen. Es ist uns hierin die Gelegenheit gegeben, darauf aufmerksam zu

machen, wie von jeher der Geist in der Kunst die Technik hinter sich zurück zu lassen hatte.

Im Rhythmus, der, wie wir gesehen, nicht positiv gegeben ist, aus dem aber ein unverändert fortgesetzter Brauch ein Positives, ein Gewohnheitsrecht zusammengetragen hatte, konnte zwar schon von einem so ungeduldigen Geiste wie Mozart experimentirt, von einem so viel ungeduldigeren wie Beethoven auch revolutionirt werden; als technisches Mittel, als ein Endliches an sich, war der Rhythmus aber niemals ganz zu beseitigen, wie die Form, die dem Geiste näher stand, sich zu ihm verhielt, wie die Schaale zum Kern. Für den Geist, und als solcher erscheint in der Instrumentalmusik der vom Komponisten hinein gelegte Gehalt, für den Geist besteht nicht wie für den Rhythmus eine Vergangenheit, denn der Geist ist auch die Zukunft. An die Stelle des Rhythmus war begreiflich nichts zu setzen. In den Gehalt, in den Geist als ein Unendliches, das sehr wohl an die Stelle eines andern Geistes, des Geistes der zweiten Manier zu setzen war, weil bereits in demselben enthalten, hatte sich mithin Beethoven zu flüchten, wo er an die Grenzen eines Studiums seines Geisteslebens gekommen war, und so entstand seine dritte Manier. Kann man der Natur der Sache nach nur zwei Perioden in dem Rhythmus bei Beethoven unterscheiden, eine traditionelle und eine selbstfreie, so liegt die Frage nahe, warum wir nicht lieber zwei als drei Stylarten unterscheiden. Eine Frage, die viel für sich hat und in ihrer Fassung ihre Antwort wird, denn Alles in der Kunst ist frei oder unfrei (durch die Natur

der Mittel gebunden), Alles ist Dualismus in Natur, Kunst und Wissenschaft, die nur streitende und bestrittene Kräfte kennen, von Ariman zu Ormuz, von Patriziern zu Plebejern, vom strengen zum prätorischen Recht, vom Baum des Wissens zum Baum des Lebens, von dem großen Mozart-Epigonen Beethoven in seiner ersten Manier zu dem unüberwindlichen Donnerer in den Symphonien, vom gefesselten Prometheus zu dem Entfesselten.

Diese hohe Bedeutung des Dualismus konnte nicht einem Lißt entgehen, der dem Verfasser bei Gelegenheit seines Buches Beethoven et ses trois styles folgende bedeutsame Ansicht aussprach (1852): „S'il m'appartenait de cathégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, je ne m'arrêterais guère à la division des trois styles, mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserai franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduit Beethoven: à savoir en combien la forme traditionelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée? La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'oeuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette oeuvre non pas en trois styles ou périodes, mais en deux cathégories: la première, celle où la la forme traditionelle et convenue contient et régit la pensée du maître: et la seconde, celle où sa pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations

la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'autorité et de la liberté. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des desastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. Manzoni en définissant le génie „une plus forte empreinte de la Divinité", a éloquemment exprimé cette même vérité." *)

---

*) Des besonderen Gewichts dieser Ansicht halber übersetzen wir dieselbe: „Wenn ich die verschiedenen Stadien der Ideenverbindungen Beethoven's einzutheilen hätte, ich wendete nicht die Eintheilung in drei Stylarten an, sondern berührte das hierüber Verhandelte und stellte dann frei die Frage, welche die Axe der musikalischen Kritik und Aesthetik auf dem Punkte ausmacht, zu dem uns Beethoven geführt, die Frage: „in wie weit bestimmt die traditionelle Form nothwendig den Gedanken?" — Die Lösung dieser Frage, wie sie uns die Worte Beethoven's selbst geben, ließe mich dieselben nicht nach drei Stylarten oder Perioden, sondern nach zwei Kategorien eintheilen. Die erste begriffe die Compositionen, in denen die traditionelle, angenommene Form den Gedanken des Meisters ausspricht und beherrscht, die zweite diejenigen, wo der Geist die Form und den Styl nach seinen Bedürfnissen und Eingebungen erweitert, zerstört, wiederschafft, sich unterwirft. Freilich gerathen wir so geraden Weges auf die beständigen Probleme von Autorität und Freiheit. Was wäre aber wohl auf diesen Gebieten von ihnen zu fürchten? In den freien Künsten bieten sie keine der Gefahren und Unglücksfälle, welche ihr

Nach der Kunstlogik ist diese Ansicht gewiß die kunstgerechte.

Eine Unterabtheilung, eine Nische in dem Haydn- und Mozartfreien Style Beethoven's, eine Schwenkung seines Geistes nach der überwiegenden Seite der Persönlichkeit, soll nur sein, was wir als die dritte Reihe, die dritte Manier hinstellen, in der Art, wie man in Schiller und Göthe drei Hauptstationen ihrer geistigen Thätigkeit unterscheidet.

Die den Himmel der Kunst theilende Zone des Freien und Unfreien, wie wir sie Lißt in genialen Zügen ziehen sehen, ist auch der Gürtel des Reizes, das Zeugende in aller anderen Beethoven'scher nahe verwandten, ächten Dichtung. Wie in Beethoven haben wir in Schiller und Göthe, nicht in allen großen Dichtern, nicht in allen großen Componisten, nicht in Mozart, nicht in Weber, in denen nur Zeitstufen höherer Vollendungen vorliegen, Stadien, die ihren geistigen Menschen wandeln, einen anderen Beethoven, einen anderen Schiller, einen anderen Göthe zeigen. Das Verhältniß der Wechselwirkung von Autorität und Freiheit, um Lißt's glücklich gewählte Worte beizubehalten, wird nur ein umgekehrtes, im Vergleich zu den Phasen in Beethoven, sein.

Schwanken in der politischen Welt, in der bürgerlichen Gesellschaft verursachen. Auf den Gebieten des Schönen ist der Genius allein die Autorität, wird damit jeder Dualismus gehoben, kommen die Begriffe von Autorität und Freiheit zu ihrer ursprünglichen Einheit. Manzoni, der das Genie als einen stärkeren Abdruck der Gottheit faßte, hat diese Wahrheit schön ausgesprochen."

* * *

Mit einer allgemein menschlich, nicht auch in der Form, berechtigten Sturm- und Drangperiode beginnt Schiller in den Räubern, in Kabale und Liebe, im Fiesko — Göthe im Werther, im Götz. Beethoven mußte damit anfangen die Autorität gewähren zu lassen, wo er allererst eine ganze gegebene Technik zu überwinden hatte. Bevor er in dem Siege über die Autorität in der Technik die Mittel zu seiner Sturm- und Drangperiode erlangt hatte, konnte er nur die von ihm vollgültig benutzte Erlaubniß haben, Meisterwerke innerhalb der Grenzen der Autorität zu schaffen. Aus der traditionellen Form kam Beethoven zur Beethovenfreiheit, zu seiner persönlichen Form in Sonate, Quartett, Symphonie. Aus der Freiheit ohne Form, aus den Räubern, aus dem Götz wurden jene großen Geister auf die Form geführt.

In dem Ringen nach einer Form, welche auch ihre Persönlichkeit ausspräche, waren Schiller und Göthe von sich ausgegangen, um zu den Alten zurückzukehren, Beethoven war von den Alten, von Haydn und Mozart, zu sich, zu seiner persönlichen Form gekommen. Was bei ihm Eroberung, war bei jenen Dichtern eine Rückanwendung. Der antike, der

erste Preis der Bewerbungen Schillers um die Form ist der Don Carlos, der dem Verfasser, als er die Gräber im Escurial besuchte, auch noch in Spanien zu Hause zu sein schien; bei Göthe — der Tasso, die Iphigenie, der Egmont.

Beethoven's Don Carlos ist in solcher Beziehung seine dritte Symphonie, die vielfach mißverstandene **Sinfonia eroica.**

Wie die ersten drei Akte in dem großen spanischen Bilde Widerstreite in der Form zeigen, welche die beiden letzten schlichten, so kommt umgekehrt Beethoven in den gewaltigen ersten drei Sätzen der **Sinfonia eroica** zuerst zu seiner großen, persönlichen symphonistischen Form, läßt er im Schlußsatze die Spuren seiner Kämpfe um die Form zurück.

Erst nachdem alle drei Dichter sich in der ihrer Persönlichkeit entsprechenden Form festgesetzt hatten, vermochten sie in dieser weiter zu gehen, kam Schiller an seine Schicksals-Tragödie im Wallenstein, in der Braut von Messina; Göthe an den zweiten Theil des Faust. Für sie sind diese dichterischen Erzeugnisse, was für Beethoven seine dritte Manier wurde.

Der Charakter dieser dritten Periode ist im Wilhelm Tell, im zweiten Faust, zweiten Wilhelm Meister, im west-östlichen Divan, in den letzten Quartetten und Sonaten, in der Chorsymphonie und zweiten Messe Beethoven's, — eine tiefer gehende Innerlichkeit, welche sich Handlung wird, in kontemplativer Spekulation bei sich verweilt, ihre eigenen Tiefen mißt. Von der lichten Höhe der Symphonie, aus dem unendlichen von ihm frei gerungenen Begriff, kam Beethoven auf

sich selbst, weshalb er in der dritten, seinen höchsten Spekulationen zugewandten Manier, die man für unerklärlichen Mysticismus nehmen wollen, lebendiger, allgemein verständlicher, als Göthe in gewissen Theilen des zweiten Faust, in's Leben greift und sich im Kunstleben erhalten wird.

* * *

Ueber diese in keinem anderen Componisten zu beobachtenden, für das Verständniß von Beethoven entscheidend wichtigen Unterscheidungen ging in dem Lande der Denker, in Deutschland, immer ein unbestimmtes Gerücht um. Einzelne Stimmen wurden laut, aber nicht gehört. Eine dieser prophetischen Stimmen, zu denen Hoffmann nicht gehört, weil er Beethoveu entweder allgemein faßt, oder, konkret, (in der C moll-Symphonie, in den Trio's op. 70,) von der zweiten Periode verstanden werden muß, ist folgende höchst bedeutende:

„Als die Musik in Italien in Sinnlichkeit überging, konnte Deutschland in Beethoven einen neuen, höchsten Aufschwung nehmen und hier das Individuum mit der Welt seines eigenen Innern in seiner ganzen Macht und Herrlichkeit sich offenbaren. Deutschlands Kunst nimmt die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne, und wir überschauen auf diese Weise vollständig das Gesetz, welches die Entwickelung unserer Musik bezeichnet. Die Bewegung von einem Aeußersten, von einem Extrem zum anderen durch die Mittelstufen hindurch ist das Band, welches die verschiedenen Entwickelungsepochen um-

schlingt und zu einem eigenen Ganzen zusammenschließt. Wir erblicken anfangs eine noch ganz an die Sache hingegebene Subjektivität, die sich später verselbstständigt, auf den Kreis ihres Innern zurückzieht und dadurch verweltlicht, endlich ganz in sich vertieft, sich auf die Spitze stellt."

„Wir haben auf diese Weise zugleich das große Schauspiel, wie der durch die Herrschaft der Instrumentalmusik an die Erscheinung hingegebene Geist aus dem Irdischen sich wieder emporringt, und während die Mozart'sche Schule in Formalismus und endlich in Trivialität unterging, frei und kühn zum Himmel emporstrebt."

„Der Inhalt Beethoven'scher Instrumentalmusik ist die zum Göttlichen sich emporringende reine Subjektivität im Allgemeinen. Die freigewordene, auf sich selbst gestellte Persönlichkeit strebt hier nach freier Vereinigung mit dem göttlichen Urquell und feiert mit allem Glanz und aller Pracht der Instrumente den endlich errungenen Sieg, die endlich gefundene Vereinigung. Bei Mozart's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, wenn auch nicht in dem strengsten Sinne der frühesten Kunststufe, das Leben selbst in seiner ganzen Unendlichkeit ist vor uns ausgebreitet und wir vergessen darüber den Künstler. Bei Beethoven bietet sich uns dagegen die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, die Anschauung einer subjektiven Welt, wie sie in einer von den höchsten Interessen bewegten Menschenbrust sich entfaltet, und zwar, je weiter er in seiner Entwickelung fortschritt, in immer

vertiefterer Weise, so daß er zuletzt oftmals ganz subjektiven Verstimmungen *) sich hingiebt. Wir erblicken in Beethoven den Kampf nnd Sieg mit und über alle Schranken der Erscheinung, alle Schranken, welche das Material der Tonkunst darbietet, so daß, während auf der ersten Entwickelungsstufe der Geist noch nicht völlig die Erscheinung durchdringt, er hier, nachdem er in Mozart das schönste Gleichgewicht mit derselben gefunden hatte, durch diese Einigung hindurchbricht und nun nach der entgegengesetzten Seite zum Unendlichen emporstrebt, und hier auf's Neue das Erhabene, aber in umgekehrter Weise zur Erscheinung bringt."

„Das ist das große Schauspiel in der Geschichte unserer vaterländischen Kunst, daß während in Italien das Unendliche in der Erscheinung unterging, hier die letztere abermals den Sieg und die Herrlichkeit desselben verkündigen mußte. Beethoven aber, der Held dieses Schauspiels, gehört fast mehr, als die anderen unsterblichen Männer unserer Nation der Zukunft an. *) Mit der Größe der Gesinnung, die Beethoven offenbart, hat er weit vorausgegriffen, und das, was in der neuesten Zeit sich zu regen begann, jenes Streben nach Freiheit und Selbststän-

---

*) Diese vor dreißig Jahren noch bestehenden Dissonanzen haben sich in die Consonanzen höheren Verständnisses aufgelöst.

**) 1856 war im Jahre 1826 Zukunft. Diese Zukunft ist unsere Beethoven-Gegenwart.

digkeit der Individuen, jenes Streben, welches in seiner Verwirklichung zum ersten Mal eine unserer würdige Existenz zu bieten verspricht, in vielen seiner Werke ausgesprochen."

(Die Entwicklung deutscher Musik durch Beethoven. Neue Zeitschrift für Musik, 1826.)

Auf diesem Standpunkt ist, was seit Beethoven geleistet worden, noch gar nicht. Wir haben in den Befähigtsten, in Spohr und Mendelssohn, in Weber schätzbare Instrumentalpoesien, den Kern des höheren Bewußtseins, den aus dem Leben zu den Zwecken des lebendigsten Lebens hervorgegangenen Kern der in Musikzeichen durchgedrungenen Spekulation haben wir nicht. Das ist denn freilich nicht materiell zu beweisen, nur zu fühlen und hinzunehmen, wie so Vieles im Reiche des Geistes. Wenn der Verfasser hier eine Ansicht ausspricht, die so sehr geeignet ist ihn in den Augen des Lesers als einseitig erscheinen zu lassen, so erfüllt er damit die Pflicht, für Wahrheit zu geben, was er für Wahrheit erkennt.

So übel es sich immer bei kritischen Untersuchungen nach inneren Gründen und nicht nach zufälligen Bestimmungen ausnehmen mag, von seinem Ich zu reden, so erlaubt sich der Verfasser doch zur besseren Würdigung seiner Ueberzeugungen über die Nachfolge Beethoven's in der Instrumentaldichtung ein argumentum ad hominem, wie er das sonst gern vermeidet. Seit dreißig Jahren spielt der Verfasser mit immer gleichem Vergnügen das erste Doppelquartett von Spohr als

Pianoforte-Quintett arrangirt. Zu diesem Stück, zu den beiden Mozartschen Klavier-Quartetten, zu dem von Weber, zu dem Quartett des Prinzen Louis Ferdinand, nicht zu den Beethovenschen Trio's, die so viel höher stehen, würde er greifen, wo sich ihm eine Gelegenheit tüchtiger Begleitung böte. Es liegt das in Befriedigungen durch das Ohr, in dem Gefallen, das man in dem Besiegen gewisser Schwierigkeiten finden darf, an dem erlaubten Reiz, den gewisse Ausführungen für den Dilettanten, wie für den Künstler immer behaupten werden.

Diese Dinge gehen nun einen Geist, wie Beethoven, noch gar nichts an, existiren vor ihm nicht. Bei Ausführung seiner Gedanken hat man daran zu denken, wie man ihnen näher komme. Man hat sich in ihnen über eine Welt zu erheben, über die man nicht immer erhoben sein will. Nur selten ist man in der Stimmung, in der Seelenkraft, so hoch zu fliegen. Nimmt doch selbst die Natur nicht immer Visiten an. Ebenso selten Beethoven. Doppelt fühlt man auch die Kränkung, unter seinen eigenen Mitteln in der Ausführung eines solchen Meisters geblieben zu sein. „Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius", sagt Hoffmann.

Wir sind noch Alle oft genug dieser Pöbel, weil wir nicht genug unseren Begleiter, den Körper, unter uns beugen. Wo, um ein Beispiel anzuführen, das große B dur-Trio von Beethoven, op. 97, ausgeführt wird, hört damit denn doch ganz eigentlich Alles auf. Nun wollen wir aber Alle leben und ziehen uns gerade nicht immer gern in unsere respektive

Austerschale zurück, die wir im Leben bewohnen, über die jenes Meer von Ideen seine stolzen Wellen rollt. Welches Gefühl bleibt den Ausführenden nach jenem Trio? — wenn nicht, daß die Ausführung vernichtet vor dem Inhalte dasteht? — Es gehört eine gewisse Kraft dazu, das Geständniß zu ertragen, daß man nichts ist, wo man sich etwas fühlen darf.

Aus diesen Argumenten ad hominem möge der Leser erkennen, wie der Verfasser dieses Buches nicht entfernt gemeint ist: Beethoven solle immer vorgezogen werden, immer gefallen, nur ihn solle man hören, und man brauche ihn nur zu hören, um ihn auch schon zu fühlen und zu bewundern. Mit wie viel größerem Vergnügen spielte der Verfasser nicht jedesmal das Mozartsche Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente als das Beethovensche. Hiervon war freilich die Ueberlegenheit des ersten, der großen Zeit Mozarts angehörigen Stückes, die Ursache, mit dem eine Jugendarbeit Beethovens sich nicht wohl messen kann. Wo dem Verfasser nur zwei begleitende Instrumente geboten waren, da dachte er freilich sein lebelang nur an die Beethovenschen Trio's, überließ er Klavier-Virtuosen die Trio's von Mendelssohn, in denen gewiß sehr viele und sehr schöne Ideen sind, aber auch gewiß mehr Material, als Ideen; deshalb bleibt Mendelssohn ein großer Mann, wo es einen größeren, einen einzigen giebt. Den Künstler hat man für sich zu fassen. Wir vergleichen auch Niemanden dem unvergleichlichen Beethoven, wir sagen nur: „auf einem gewissen Standpunkte ist, was seit Beethoven in der Instrumentalmusik geleistet worden,

noch gar nicht, d. h. das von Spohr, Weber, Mendelssohn, großen musikalischen Dichtern Geleistete, fällt unter einen anderen Begriff, behauptet deshalb nicht weniger seinen Werth, aber an die Beethoven-Höhe, an den Standpunkt, auf dem der musikalische Dichter über der Erscheinung steht, an den Begriff reicht es nicht und deshalb ist es gar nicht.

* * *

Nur auf Beethovens zweite Manier paßt die Beschreibung, welche Hoffmann von Beethoven gegeben, wo er ihn allgemein faßt, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, daß das Gesagte konkret (von der zweiten Manier) zu verstehen ist. Hoffmann sagt sehr schön, aber von seinem Standpunkt des Ungeheuerlichen, das seinen Schrecken für unsere Tage verloren: „Beethovens Instrumentalmusik öffnet das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporstieg, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung und Freude, in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!"

„Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt die unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Beet-

hoven ist ein rein romantischer Componist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden darstellt, weniger gelingt.

„Die Instrumentalmusik muß, wo sie durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Spaßhafte, alle tändelnden Lazzi*) vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner, als hier in der bewegten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Kunst entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Brust eigen, gewähren können."

(Phantasiestücke.)

Wird man zugeben, daß diese Beschreibung in Beziehung auf die Hebel der Furcht, welche Hoffmann selbst in Bewegung zu setzen liebte, nur auf Einzelnes in den Werken Beethovens einer späteren Periode paßt, auf das Scherzo in der C moll-Symphonie, auf das Largo im D dur-Trio (op. 70), auf die Pizzicatostelle im ersten Satze, das geheimnißreiche Minore im Scherzo des B dur-Trio's (op. 57); so ist damit zugegeben, daß es eine frühere Periode giebt, wird es

*) Man denke bei allen Schönheiten in den Symphonien Haydn's an die vielfachen Spielereien mit Kräften, wie die eines Orchesters, eine Geschmacklosigkeit, wie sie sich in gewissen Wendungen und Gemeinplätzen selbst noch bei Mozart, nie bei Beethoven nachweisen läßt.

nahe liegen, in der späteren eine Unterabtheilung zu treffen, wo sich eine neue Gruppe so charakteristisch herausstellt, daß die Linien ihrer Architektur beim ersten Blick in die Augen fallen, wie in den Werken Beethovens, in denen wir eine dritte und letzte Manier erkennen.

Diese unsere Ansicht über drei Style in Beethoven hat das Charakteristische deutschen Geistes überhaupt für sich, den Nationalgeist, der in Beethoven, wie in Schiller und Göthe, zur persönlichen Form, in dieser zur Idealität kam.

Von dieser Seite schon hat somit unsere Ansicht eine innere Wahrscheinlichkeit, welche äußerliche Kennzeichen die Erscheinung in Beethoven selbst außer Zweifel setzen.

Was unterscheidet deutschen Geist, wenn nicht das Ideale? Selbst den Franzosen, die das Ideale in der vollständigsten Funktion der menschlichen Sinne erkennen, die sie, wo immer nur möglich, um einen vermehren, hat deutscher Geist das Geständniß erpressen sollen, das Theophile Gauthier bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung von 1855 im Moniteur veröffentlicht hat. Gauthier hat es für den Gebrauch von Paris ausgesprochen und ist gelesen worden: „Die englische Geistesthätigkeit ist die Individualität, die französische der Eklektismus, das savoir faire (das savoir manger et boire etc. zweifellos mitverstanden), die deutsche Geistesthätigkeit allein vertritt das Ideale."

* * *

Der Umfang der in der ersten persönlichen Form Beethovens geschriebenen Werke, seine zweite Manier, erstreckt sich von op. 20 bis op. 100, in runden Zahlen, die erste Symphonie (op. 21) zur ersten Manier gezählt, die zweite (op. 36) als Brücke von der ersten zur zweiten, im Symphoniestyl, betrachtet.

Wie eine in Monumenten gebaute Stadt erhebt sich diese erstaunliche Periode in erstaunlicheren Werken. Es sind dies die für alle Zeiten geschriebenen, nicht zu erschöpfenden sechs Symphonien, die dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte (op. 55, op. 60, op. 67, op. 68, op 92, op. 93); es sind die unerschöpflich großen drei Quartette, op. 59, drei Shakespearsche Charaktere von der Bedeutung eines Hamlet, Macbeth, Othello; das Es dur-Quartett, op. 74, ein entzückendes Nachtstück, zu dem eine Mondbeleuchtung im Adagio kommt, ein in seinem Scherzo und noch in dem Variationenschlußsatze unendlich tief gegriffenes und tief zu verstehendes Meisterwerk; das stürmische F moll-Quartett (op. 95).

„Immer zu, immer zu
Ohne Rast und Ruh!“

Diese Werke sind eine Gruppe zauberischer Inseln, die sich vor dem unermeßnen Kontinente hinbreiten, der sich in der dritten Manier vor uns aufthut.

Das F Moll-Quartett bildet den schwer zu betretenden Steg, der, in der Quartettform, die Brücke von der zweiten zur dritten Periode schlägt.

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See,
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'!

Zur zweiten Periode gehören: die großen Klavier-Trios (op. 70 [2] op. 97), von denen das B Dur Trio ein unerreichtes Monument für sich ausmacht (monumentum aere perennius), ein auf die Tasten des Klaviers gesetztes Parthenon, wie Michel Angelo das Pantheon auf den Sankt Peter hob, damit des Himmels Blau nicht ohne Stadt wäre. In die Stadt Beethovens gehören die Sonaten für Pianoforte und Violine in A Moll (op. 47), nach der Widmung die „Kreuzer'sche" genannt*); in G Dur (op. 97); die drei den Kaiser Alexander gewidmeten Sonaten op. 30, deren erste (A Dur) den Uebergang zur zweiten Periode im Duo vermittelt und die früheren Duette für Pianoforte und Violine (op. 12, op. 23, op. 24) weit hinter sich läßt; deren zweite (C Moll) sich bereits ganz auf diesen höheren Standpunkt schwingt, eine Sonata eroica, ein höchster Ausdruck von Mili-

*) In Paris hieß der große deutsche Violinspieler Robert Kreuzer sein lebelang: „Mr. Kretch."

tairpoesie aus der Zeit der Napoleonstage, würdig der reinen Heldengröße eines Alexanders von Rußland.

> Ich erkannte die strahlenden Helden, die Söhne der Götter, Alexander und Friedrich Wilhelm. (Hoffmann in der Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden.)

Zur zweiten Periode Beethovens gehören ferner: seine dritte Sonate für Piano und Violoncelle (op. 69), 16 Klavier-Sonaten (deren erste hierher gehörige die mit dem Marsch auf den Tod eines Helden op. 26, deren letzte op. 90.), die Klavierkonzerte, drei Klavierwunder (op. 37 C Moll op. 58 G Dnr op. 73 Es Dur), die eigenthümlich zusammengestellte Konzertante für Pianoforte, Violine und Violoncelle (op. 56) mit dem Beethoven'schen Zauberwalde im Orchester; die Phantasie mit Chor op. 80.

Von den Klavierkonzerten hat man gesagt, sie seinen nicht sowohl Konzerte als Symphonien mit einer obligaten Pianofortstimme. Als Symphonien sind sie gewiß nicht bei Beethoven zu verstehen, der mit der Symphonie einen höheren Begriff verband. Die Symphonie war ihm ein Orchester-Ganzes, in dem für das Pianoforte kein Platz sein konnte. Die Konzerte lassen auch sehr wohl den Solospieler gelten, aber man hat zu bemerken, daß die Solostimme bei Beethoven immer dermaßen mit den Orchesterkräften verwebt ist, daß sie mit denselben zu einem dichterischen Ganzen wirkt, von dem man sie nicht trennen muß. Dies gilt selbst noch von dem Schlußsatze in der Konzertante op. 56, von der Königin aller Polonaisen (Polacca) von Oginski bis nach Wallhalla, wo

Beethovens Wendung nach Moll in jener reizenden Scene zwischen drei Instrumenten (Personen) und einem theilnehmenden Gaste (des Konzertorchesters Beethovens) von jeher zu Hause gewesen sein mag. Aus der zweiten großen Stylperiode gingen endlich glänzend hervor:

Das in der Geschichte der Violine einzig dastehende Violin-Konzert op. 61; die schönen Violin-Soli (op. 40 op. 50), die Beethoven Romanzen genannt, vielleicht nach dem Vorgange Mozart's, der die Adagios einiger Klavier-Konzerte mit diesem Namen bezeichnete (Vergleiche die große, wenig gekannte, schöne Serenade Mozart's für zwei Hoboen, zwei Klarinetten, zwei Baßetthörner, vier Hörner, zwei Fagotte und ein Kontrefagott von Schwenke verdienstlich als Klavier-Quintett arrangirt).

Der Kolos des Fidelio (op. 72), einer deutschen Nationaloper, die deutsche Gattenliebe verherrlicht, in der auf dem Hintergrunde eines spanischen Sujets Alles deutsch ist. Nur eine Deutsche liebt wie Beethoven's Leonore und diese Liebe ist die Spitze der Oper. Der Freischütz ist die zweite deutsche Nationaloper. Die Mozart'schen Opern sind von einem Deutschen geschriebene Weltopern, sie sind nicht nothwendig deutsch wie der Fidelio, wie sein edler Sproße auf anderen Gebieten, der Freischütz. Wenn die Jagd einmal in Deutschland verloren geht, wird man sie, wohl erhalten, im Freischützen wiederfinden. Ein Jägerherkulanum.

Die vier Ouvertüren zur Oper Beethoven's, von denen die zweite unter dem Namen der „Großen" bekannt, die Königin aller Oper-Ouvertüren ausmacht.

Die Musik zum Ballet von Vigano, Prometheus (op. 62), von der nur die Ouvertüre nicht hierher gehört und sich dem Mozart'schen Ouvertürenstyl von cosi fan tutte, vom „Theaterdirektor", anschließt.

Die der herrlichen Tragödie Göthes so würdige Egmont-Musik (Ouvertüre, Zwischenakte, Gesänge) (op. 84.)

Die das Trauerspiel Coriolan des Wienes Dichters Mathäus von Collin, Verfassers des Trauerspiels „Graf Essex" und anderer, überlebende Coriolan-Ouvertüre. — Dies erstaunliche Werk, ein Kraft- und Geniestreich des sich selbst gewaltig entfesselnden Genius, eine Orchesterthat ohne Gleichen, die nur in den höchsten Spitzen bekannt gewordene Dichtkunst und Inspiration im Faust, im Laocoon, seines Gleichen, nirgend seinen Meister findet, dieser Ouvertüren-Hieb aus einer Riesenhand, unter der selbst der Styl der großen Cherubini Ouvertüre (Medea) zusammenstürzt, dieses eine Werk reichte hin, um eine zweite Manier Beethoven's, in Stein gehauen, den Blicken Aller zu zeigen.

Das Charakteristische und Durchgehende in den großen Werken der zweiten Periode ist, daß Beethoven sich der Herr und Meister fühlt, in Form und Inhalt, in Technik und Geist, sich selbst Gesetz geworden.

Princeps legibus solutus! — Wir begegnen Rhythmen von zwei und drei Takten (C Moll Symphonie), ersten Symphoniesätzen im zwei Viertel-Takt wie in der fünften, sechsten Symphonie, den die Haydn-Mozart'sche Symphonie nie zu großen Zwecken in großen Proportionen, meist nur in ihren gewöhnlich (nicht immer, G Moll Symphonie von Mozart) rondomäßig angethanen Finalen verwandt wissen

wollte. Das letzte Rondo in der Symphonie ist wohl der für diese Form gewaltig gepanzerte, unter edlen Waffenstücken blinkende Schlußsatz der vierten Beethoven'schen Symphonie (B Dur), Vortrefflich bemerkt Schindler l. c. des Frankfurter Blattes: „Würde Beethoven's Beispiel Mozart nicht vermocht haben, die Grenzen des stereotypen Einerlei seines Formwesens zu überschreiten, wenn Mozart auch nur die erste Reihe der Beethoven'schen Klavierwerke erlebt hätte? (Die Sonaten op. 2 F Moll op. 7, op. 10 (D Dur, C Moll) op. 13, op. 31 (D Moll). Formen von theilweise wunderbarer Beschaffenheit in Bezug auf ihren logischen Nexus."

Die Quadratur des Rhythmus besteht zwar in der zweiten Periode, ist aber kein unumstößliches Gesetz mehr und die Ausnahmen reichen an die Regel.

Nur theilweise treten noch Andanten mit Reprisen auf, von so viel zu so viel Takten (Sonate op. 28). Keine regelsteife, unwandelbar in Form und Bewegung gegebene Menuett. Als ein vom Standpunkt der alten Schule erklärlicher Irrthum ist zu verstehen, wenn Hoffmann die geisterhafte Erscheinung des dritten Satzes der C Moll Symphonie noch eine Menuett nennt. „Was soll ich von der Menuett sagen?" heißt es in den Phantasiestücken, „hört die eigenen Modulationen, die Schlüsse in dem Dominanten-Akkorde Dur, den der Baß als Tonika des folgenden Thema's in Moll aufgreift — das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst. Ergreift Euch nicht wieder jene unruhvolle unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht?" —

Die „Haydn-Mozart'sche" Schöpfung der Menuett (Minuetto, Menuetto unter verschiedenen Tempobestimmungen) ersetzt bei Beethoven in dieser Periode eine Erfindung, welche ganz traditionsfrei auftritt, ein neues Glied der viersatztheiligen Instrumentalfamilie, das in einigen in der ersten Periode von Beethoven gewagten, schon hoch charakteristischen, wenn gleich immer noch etwas geschnürten Scherzos*) zuerst seine phantasiereichen, unter Thränen lächelnden, die Welt in einem Krystalltropfen widerspiegelnden Züge dem geistigen Auge er-

*) Trios op. 1, Nr. 1, 2. op 9, Nr. 1, 2. Sonate op. 10, Nr. 2. in den ersten Quartetten op. 18, Nr. 1, 2; minder charakterisirt in den Sonaten: op. 2, Nr. 2, 3, wo die Scherzos genannten Sätze weniger frei von der Menuett-Tradition sind als der Menuetto genannte, der Menuettfessel ledige, Scherzo-blinkende dritte Satz im frühen Es Dur-Quintett op. 4. Am Ausgebildetsten ist das Beethovensche Scherzo der ersten Periode: im Septett, im sechsten Quartett ($^6/_8$), das auch in seinem letzten Satze (La Malinconia. Adagio) einen neuen Gattungsbegriff für Schlußsätze, eine neue Erfindung im Finale ist und in dieser Beziehung einen Uebergang von der ersten Periode zu den freien Formen der zweiten im Quartettstyl vermittelt. Das Scherzo-Stäubchen, welches das Ur-Scherzo im ersten Trio op. 1 erzeugte, kann man, nicht ohne Ehrfurcht, in dem im Jahr 1786, 3 Jahre vor den Trios op. 1, von dem sechszehnjährigen Beethoven komponirten, kleinen Klavier-Trios in B und Es Dur aus dem Nachlasse durch ein Vergrößerungsglas beobachten (siehe den Buchstaben O, vierte Abtheilung unseres Katalogs). In der Ausgabe von Dunst (Frankfurt) hat Ries die Authentizität attestirt, welche eben so gut aus inneren Gründen folgt. In dem thematischen Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel (Leipzig 1851) ist das erste dieser beiden historisch wichtigen Ueberbleibsel, das Trio in B Dur ausgelassen worden.

schloß. Diese Erfindung, dieses neue Phantasma ist das Beethoven'sche Allegretto, das man von seinem in dieser Periode von der Minuett-Tradition ganz emanzipirt auftretenden Scherzo (dritte, fünfte, sechste, siebente Symphonie, Quintett op. 29, Quartett op. 74, Sonate op. 26, op. 31 Nr. 3, op. 69, Trio op. 97) unterscheiden muß, schon weil das Allegretto auch die Stelle der langsamen Bewegung (Andanten nicht auch Adagios) einnimmt, wie in der siebenten und achten Symphonie, im F Moll Quartett, im Trio op. 70 Nr. 2. Wo in dieser Periode das Wort Scherzo fehlt und Allegro steht, ist deshalb nicht weniger das Scherzo gemeint, entsteht kein neuer Gattungsbegriff, keine Unterabtheilung des Gattungsbegriffes: Allegretto. Dieser Fälle giebt es vier, im dritten Satz der C Moll Symphonie (Allegro), im dritten des E Moll Quartetts (op. 59 Nr. 2 Allegro), im dritten des F Moll Quartetts (op. 95 Allegro assai vivace, ma serioso), im zweiten der Sonate quasi fantasia (op. 27 Nr. 1 Allegro molto e vivace). Das große Beethoven'sche Scherzo findet sich noch unter den Bezeichnungen Presto (siebente Symphonie), Molto Vivace (Chorsymphonie). In dem thematischen Kataloge von Breitkopf und Härtel ist zu dem dritten Satze der C Moll Symphonie (Allegro) der Beisatz Scherzo hinzugekommen.

Die Stelle des Scherzos vertritt das Allegretto in dieser Periode, im großen F Dur Quartett op. 59 (Allegretto vivace e sempre scherzando) und in dem tiefsinnigen Es Dur Trio op. 70 (Allegretto, ma non troppo, As Dur). In der ersten Periode tritt des Beethovensche Allegretto nur zweimal

an Stelle des Scherzos, noch nicht als Andante auf (Sonate op. 14 Nr. 1 zweiter Satz E Moll; op. 10 Nr. 2 zweiter Satz F Moll). Der Grund, warum Beethoven in so wichtigen Werken wie die fünfte, siebente, neunte Symphonie, das E und F Moll Quartett, das Wort Scherzo unterdrückte, in zwei anderen, im F Dur Quartett op. 59 und Trio op. 70 Nr. 2 seinem Allegretto-Begriff eine Scherzoseite abgewinnen wollen, läßt sich in einer genialen Nichtachtung Beethoven's seines damaligen Publikums finden, das irre zu führen ihm auch ein Scherzo sein mochte.

Der Beethovensche Gattungsbegriff Allegretto ist von der bloßen Tempobezeichnung Allegretto zu trennen, wie im C Moll Quartett op. 18 (Minuetto, Allegretto), im Finale des 6. Quartetts op. 18 (La Malinconia Adagio. Allgretto quasi Allegro). Im F Moll Quartett op. 95 (Allegretto agitato), in den Sonaten op. 31 Nr. 3 (Scherzo. Allegretto vivace) op. 53 (Rondo. Allegretto moderato), im Finale der Pastoralsymphonie (Hirtengesang. Allegretto). So oft das Allegretto bloße Tempobezeichnung, ist es mit dem Wort quasi, poco oder einen anderen Zusatz verbunden, wie in der Doppelsonate op. 96 (Poco Allegretto) in der Fantasie mit Chor op. 80 (Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto) in den Sonaten op. 22 op. 31 Nr. 1. (Rondo. Allegretto) *).

*) Vergleiche für die erste Periode: Die Sonaten op. 7 (Rondo. Poco Allegretto e grazioso) op. 2 Nr. 2 (Scherzo. Allegretto) op. 2 Nr. 1 (Minuetto Allegretto) op. 3 op. 8 (Menuetto Alle-

Gattungsbegriff ist das Allegretto, wo das Wort allein steht und dann ist es Scherzo oder Andante (langsame Bewegung), d. h. die Beethoven, in dieser Periode, eigenthümliche Form, der Gattungsbegriff Allegretto, wo dasselbe im zwei Viertel-Takt auftritt und den Mittelsatz in langsamer Bewegung (Andante) ausmacht, denn wo das Allegretto (ohne Zusatz) im drei Viertel-Takt geschrieben ist, unterscheidet sich dasselbe nicht vom Scherzo. Das eigentliche Beethovensche Allegretto, als Mittelsatz der langsamen Bewegung, findet sich nur in der siebenten und achten Symphonie, im F Moll Quartett op. 95 (zweiter Satz D Dur) im Es Dur-Trio op. 70 (zweiter Satz C Dur).

Von dem Gesetz, daß das Allegretto nur da ohne weitere Bezeichnung auftritt, wo es der Beethovensche Begriff ist, giebt es nur zwei Ausnahmen und diese erklären sich dadurch, daß der Zusatz Rondo oder ein anderer (etwa ma non troppo) zufällig wegblieb. Im dritten und letzten Satze der D Moll Sonate (op. 31 Nr. 2) steht Allegretto allein statt Rondo Allegretto (Tempo-Bezeichnung), eben so im zweiten (letzten) Satze der fragmentarischen Sonate op. 54. Daß dies zufällig ist, beweisen die angeführten Beispiele.

Der alten Schule, der Vor-Beethovenschen Zeit, war das Allegretto eine minder lebhafte Bewegung als das Allegro und sonst nichts. Das Allegretto wird bei Beethoven nach den Unterschieden des von demselben gebrauchten drei Viertel-

---

gretto) op. 4 (Menuetto Poco Allegretto) op. 12 N. 2 (Andante piu tosto Allegretto.)

(Scherzo) oder Zwei-Viertel Taktes (langsame Bewegung, Andante) zu einer Allegretto-Literatur, die einerseits mit der großen Schöpfung des Beethovenschen Scherzos zusammenhängt, eine im Geist zu vollbringende Abstufung desselben ausmacht, andererseits, wo sie die langsame Bewegung (Andante) ausmacht, einen neuen Begriff hinstellt (siebente und achte Symphonie). *) Als Tempobezeichnung ist das Allegretto in einem ersten Satz zu verstehen, weil kein Stück mit dem Satz der langsamen Bewegung oder mit dem Scherzo anfängt, das Allegretto in ersten Sätzen mithin schon aus diesem Grunde weniger rasch als Allegro bedeutete. Das einzige Beispiel in Beethoven einer Bezeichnung des ersten Satzes mit Allegretto ist das letzte Quartett op. 135 (vergleiche op. 112 (bagatelles Nr. 1. 6. 2 op. 126 (bagatelles) Nr. 5.)

Das freie, das große Scherzo ist eine der Haupterscheinungen der zweiten Periode. Das Beethovensche Scherzo bildet wiederum eine ganze Scherzo-Literatur für sich, die sich von den ersten Scherzo-Stäubchen in den oben berührten postumen Trios über charakteristische Momente in op. 1 op. 4

*) Tour à tour tendre, sévère, passionné ou timide (Trio op. 70 N. 2) l'Allegretto prendra toutes les formes. Il sera quelque fervente prière dans le Quatuor en fa mineur et passera sans interruption d'une contemplation séraphique dans un morceau qui remplacera le Scherzo et n'en portera pas le nom (Allegro assai vivace ma serioso). Appeler Allegretto un ordre d'idées connues sous un autre nom, n'eût pas été la peine. L'Allegretto de Beethoven est une sphère d'idées nouvelles dans de nouvelles formes. Beethoven et ses trois styles. T. 1. p. 69.

op. 9, im sechsten Quartett, im Septett (op. 20) bis zur zweiten Symphonie erstreckt, welche letztere den in den Händen Beethovens so vielgestaltigen Scherzo-Begriff dem Symphonie-Styl überliefert, wo derselbe mit der Sinfonia eroica (dritten), dann in der fünften und siebenten Symphonie (C Moll, As Dur) als ein Unendliches frei das Reich des freien Geistes betritt, um in der Chorsymphonie seine Geschicke für uns, nicht für Beethoven, den Unendlichen, im rein ausgesprochenen Viervierteltakt (alla breve) vollbracht zu haben. Altum ingenii mare.

Schindler, dem man so viel verdankt, verdankt man die Veröffentlichung der von Beethoven hinterlassenen Skizzen der zehnten Symphonie (1824), welche in Es Dur angelegt war. (Hirschbachsches Repertorium für Musik, 1844, erstes Heft. Scherzo (Presto. C Moll $^3/_4$) 30 Takte. Schluß des ersten Stückes 9 Takte $^6/_8$. Andante $^2/_4$, as, 5 Takte).

Das Scherzo zeigt ganz die Beethovensche Scherzo-Keilschrift in gleichen Werthen. Im Maggiore (Trio benannt) treten im Vierviertel-Takt halbe Noten auf, welche einer so großartigen und erhabenen Konstruktion angehören, daß selbst Beethoven uns von einer solchen, wenigstens nicht im Scherzo, einen Begriff gegeben hatte. Wenn man diese Cyklopen-Steine mit dem aus den ersten Anfängen Beethovens stammenden Allegretto aus dem Nachlasse vergleicht (Tempo di Minuetto quasi Allegretto Buchstabe i der vierten Abtheilung unseres Katalogs, Buchstabe A der Werke ohne opus-Zahl im Breitkopfschen) in welchem Fetis das Scherzo der zehnten Symphonie sehen wollen (!), so fragt man sich unwillkührlich,

welche Idee man sich denn eigentlich in Frankreich von einer Beethovenschen Symphonie macht, um sie noch in einem unschuldigen kleinen Paukenwirbel mit Trompeten und seiner Kindheit zu finden.

In dem Beethovenschen Mikrokosmus, in Quartett und Sonate, tritt das Scherzo in seine Beethoven-Rechte, in sein Freiheitsstadium, mit dem siebenten Quartett (F Dur op. 59); mit der fünften Doppelsonate für Pianoforte und Violine (op. 24 F Dur); mit der zwölften Pianofort-Sonate (op. 26) in der das Scherzo eine seiner in den Klavierwerken Beethovens markirtesten Spuren der ganzen Form aufdrückt, welche auf dem Pianoforte ihren höchsten und letzten Ausdruck in dem wunderbaren Scherzo des großen B Dur Trios op. 37, mit dem gespenstischen Trio ohne Namen in B Moll mit den sehnsüchtig ausgestreckten Synkopen-Armen erreicht.

Mit dem eilften Quartett (F Moll), mit dem zehnten Pianoforte und Violin-Duo (op. 96 G Dur). mit der neunundzwanzigsten Pianoforte-Sonate (op. 109) finden wir das in Form und Gehalt von diesem großen Scherzo wieder abweichende Scherzo der dritten und letzten Stylart.

In der zweiten Periode (opus 20 bis 100) ist das Scherzo nicht mehr, wie noch in den ersten sechs Quartetten op. 18, in den Trios op. 1 op. 9, ein Interim der alten Menuett, eine mehr oder minder kühne Variation ihrer Form, sondern eine ganz neue Erfindung. Das Scherzo hat nicht mehr nothwendig ein Trio, wie es in der ersten Periode ein solches der Menuett nachmachte. Man unterscheidet zwar noch

einen dritten Theil (tertia pars), wie der dritte Satz der C Moll-Symphonie das bekannteste Beispiel ist, aber dieser Theil führt nicht mehr den sonst unvermeidlichen Namen, wird zu keinem Gedankenstrich der Gedankenlosigkeit. Wie drückend überhaupt Beethoven die Last des Gebräuchlichen war, sieht man daraus, daß er das Wort Trio auch noch da wegläßt, wo er, wie in den Pianofortesonaten op. 14 Nr. 1, op. 20 Nr. 2, op. 26 ein Trio denkt. In der alten Schule war das Trio ein Schönpflästerchen der Menuett gewesen, genug für Beethoven, um der Sache auf den Grund zu gehen, keinen Modeartikel aus ihr zu machen. *)

Den Knoten der tonalen Relation hieb Beethoven in eins entzwei, indem er den dritten Theil eines seiner Haupt-Scherzos, F Dur (Presto der A Dur-Symphonie) in D Dur schrieb, den dritten Theil des Scherzos in F Dur, des letzten Quartetts (op. 135) in A Dur. Eine tiefer greifende Reform bestand in einer Erweiterung des dritten Theils, der nunmehr den beiden ersten nicht nur nichts nachgab, sie in

*) Der Verfasser sagte über dieses Verhältniß: „Le Trio dans les Menuets de Haydn, de Mozart, en est une dépendance obligatoire. Cette espèce de jardines à l'usage de l'ancienne école que les maîtres ornaient souvent de leurs plus gracieuses fleurs (Haydn. Minuetto a la Zingarese) se mesurait non seulement sur la taille du Menuet, il en adoptait encore volontiers sa ton alité. Le Menuet et son Trio échangeaient toutes sortes de politesses en mineur et majeur. Beethoven jugea dès l'adoption du style de sa 2de manière, que ce commerca d'intimité entre le Menuet et le Trio, avait as sez duré.

Ausdehnung und Räumlichkeit noch weit übertraf (Es Dur Quartett op. 74).

Nicht zu übersehen ist in dieser Periode die der alten Schule gänzlich unbekannte Wiederholung des Scherzos mit dem Trio, wodurch eine andere Quadratur über das Ganze eines solchen Satzes verbreitet wird (vierte, siebente Symphonie, die anfängliche Intention in der fünften und das Hauptbeispiel in dem B Dur-Trio op. 97, wo in der Haslingerschen Gesammt-Auflage Beethovens, um Papier zu sparen, die unbegreiflichen Worte hineingekommen: „Die Wiederholung bleibt dem Belieben der Vortragenden überlassen". Beethoven kannte nur ein Belieben, das seinige. Er überließ nie etwas dem Belieben Anderer. Der ersten Original-Ausgabe, wo Beethoven das Trio noch nicht „groß" nannte, gerade weil es das größte in der Welt war, fehlen die in Wien beliebten Worte. In Paris wäre so etwas ganz eigentlich an seinem Platz gewesen, in Deutschland ist es höchst auffallend.

Um sein geliebtes Scherzo noch vollständiger von der Menuett zu emanzipiren, dachte Beethoven schon frühe daran, das Scherzo in einen die Menuett verneinenden Rythmus zu kleiden. Diesen Bruch mit der Menuett vollbrachte er durch eine lange vorbereitete, anfänglich durch Synkopen verschleierte (sechstes Quartett) Anwendung des Zweivierteltakts auf das Scherzo (Sonate op. 31, Nr. 3, op. 110). Präludirt hatte Beethoven dem Schisma in dem tiefsinnigen Violin-Trio in C Moll op. 9, dessen Scherzo (Allegro molto e vivace)

er zuerst im sechs Achtel-Takt schrieb, auf den er dann in der Sonate op. 109 in einem Satze zurückkommt, den man als eine nie dagewesene Scherzo-Phantasie ohne Trio zu fassen hat (Prestissimo $^6/_8$ E Moll).

Aber auch versteckt, wie wir sagten, wirkt der große Geist für die endliche Emanzipation seines Scherzos, indem er durch kühne, seinen architektonischen Linien hinzugefügte Schwibbögen (Synkopen) den zwei Viertel- in den drei Viertel-Takt einzuschmuggeln wußte, was die Musikmagister zu seiner Herzensfreude recht erstaunte und den genialen Mann von den Kunstgenossen schier steinigen ließ. Seht auf's Papier, mochte der große Geist mehr als einmal geantwortet haben, daß es in Euren dummen Ohren wie zwei Viertel klingt, ist mir ganz lieb. Das glänzendste Beispiel dieser geist- und gemüthreichen Novationen ist die, alle Magister sammt ihren respektiven Schulgebäuden weg- und hinreißende, eben so berühmte als zu ewigem Ruhm berechtigte **Minuetto, Allegro vivace** der vierten Symphonie (B Dur), eine himmelstürmende Dithyrambe. Auch hier senken sich Fagotte, um einen Trio-Schweif zu wedeln, aber wie weit ist dieses **Meno mosso** von allen so genannten Trios verschieden! — In einem Raptus des vollmächtigsten Genies wird hier die alte Menuett gründlich verspottet und nur zum Zeichen des Beethoven-Sieges über einen neuen Begriff der Name des alten (**Minuetto**) stehen gelassen, wie der Waidmann das Fell des getödteten Gethiers an die Wand nagelt.

Ein Ideal schuf Beethoven in urkräftiger Zeugung, ein

Ideal, das zugleich eine blutige Satyre versteckte. Ganz in der großen Beethovenschen Weise Alles zu paaren, den Juvenal, den Horaz und den Properz dazu! —

In dem unvergleichlichen Scherzo der Sinfonia eroica hatte Beethoven den Versuch gemacht, in Gruppen von drei Vierteln, deren Stiftchen nicht Raum für ein Härchen zu lassen schienen, mit dem Vier-Viertel-Takt hinein zu platzen. (Alla breve — vier rein zweitheilige Takte). Hierher gehören die zweitheiligen Episoden in den Scherzos der letzten Quartette (op. 127 Es Dur, op. 132 A Moll) der Pastoralsymphonie und der großartige dritte Theil im ausgesprochenen Vier-Viertel-Takt in dem Scherzo der Chorsymphonie (vergleiche die Scherzos in den Sonaten op. 100, 110). Vielleicht wäre Beethoven dahin gekommen, in der Symphonie ein ganzes Scherzo im Zwei- oder Vier-Viertel-Takt zu schreiben, wie in den letzten Quartetten (B Dur op. 130. Cis Moll op. 131). Wahrscheinlicher ist, daß er bei Angriffen auf den zweitheiligen Rhythmus in der Symphonie stehen geblieben wäre, als bei einer durch Abwechslung mit dem dreitheiligen reicheren Varietät. Daß dies, wie in der Chorsymphonie, so auch noch in der zehnten, durch den Tod des Meisters uns verloren gegangenen Symphonie der Fall gewesen wäre, zeigen die Skizzen derselben auf der Königlichen Bibliothek in Berlin, mit deren Veröffentlichung sich Schindler ein Verdienst erworben (siehe oben). So durchgreifende Neuerungen, wie sie einer vollständigen Revolution in der Instrumentaltechnik gleich kamen, ließen den genialen Reformator nicht

eines alten Freundes vergessen. Noch in dieser Periode, in der dritten nicht mehr, kommt Beethoven auf die Menuett zurück, wie in den Sonaten op. 22, op. 30 Nr. 3, op 31 Nr. 3, im C Dur-Quartett mit der Fuge (op. 59), in der achten Symphonie (op. 93). Das ausgeprägteste Menuett (nach altem Schnitt) bleibt das im Septett.

Der Begriff des Scherzos in der zweiten Periode ist ein Beethovenschem Geiste überhaupt so innig verwandter, daß der Meister es oft für überflüssig hält, das Wort seinem Scherzo-Satz hinzuzusetzen (op. 18 Nr. 3 (Allegro), op. 27 Nr. 1. 2, op. 59 Nr. 1. 2, op. 67, 68, op. 70 Nr. 2, op. 74, op. 92, op. 95, op. 109, op. 110, op. 125. 130. 131. 132. 135.).

Ein anderes Freiheitsstadium betritt diese bedeutsame Beethoven-Form, indem sie gar nicht mehr abschließt, nicht als Satz endet, sondern unmittelbar in einen andern Satz übergeht, mit dem sie integral ein um so viel größeres Ganze bildet (C Moll-Symphonie) *).

So wurde durch Beethoven Alles anders in der Sym-

*) Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 70: Sans interruption, pompeusement, le Scherzo conduira à un ordre d'idées plus éleveés encore, au final qu'il aura splendidement préparé. Le Scherzo sera le phénix renaissant des cendres de l'aucienne école, s'élévant libre aux cieux. Les gravures de Dilla-Bella, anjourd'hui, et qui rappellent Callot, portent ces Intitutć charmant de naivcte: „facétienses inventions d'amour et de querre“. Les Rcherzo de Beethoven aussi sout mille inventions d'amour et de puerre.

phonie. Die neuen Zeiten, deren Strömungen nichts widersteht, brechen in seiner Person über die gesammte Instrumentalmusik herein. Form und Gehalt waren gewendet, die alte Welt zerstört, aber nur um durch die neue gekräftigt, für alle Zeiten zu leben. Das Herzschild der Symphonie war verändert, das Scherzo (resp. Menuett), die lustige Person, die bei Beethoven wie bei Shakspeare, so oft zu traurigen Gedanken kommt, konnte nicht ohne Rückwirkung auf dir anderen Glieder der Kette, auf die Theile und dadurch auf das Ganze sein. Um dies durch ein recht einleuchtendes Beispiel zu zeigen, wollen wir an das Pianoforte-Quintett mit Blasinstrumenten op. 16 erinnern. Wenn Beethoven demselben ein Scherzo gegeben hätte, wozu die Veranlassung nahe genug lag, da er desselben in den ersten Pianoforte- und Violintrios op. 1 op. 9 nicht vergessen; so hätte das ganze Werk nothwendig andere Proportionen angenommen. Aber Mozart hatte in seinem Pianoforte-Quintett mit Blasinstrumenten, das sich Beethoven zum Muster genommen zu haben schien, keine Menuett geschrieben, eben so wenig in seinen beiden Pianoforte-Quartetten, wie denn überhaupt diese Form der alten Schule nur von Saiteninstrumenten, unzertrennlich, des Pianoforte diesen aber noch nicht ebenbürtig erschien, wozu es erst Beethoven machte. Höhere Geschicke erwarten in der zweiten Periode das Adagio Beethovens, das bereits in der ersten über die Haydn-Mozart'sche Form, weniger in Gehalt und Intention als im Rhythmus hinausgegangen war (erstes Quartett [3/8] erstes Pianoforte-Konzert, Septett-Adagio [3/8], Violin-Trios op. 9 Nr. 1

und besonders Nr. 3, Pianoforte-Trios op. 1 Nr. 1, op. 11, Pianoforte-Sonaten op. 2 Nr. 1 und besonders Nr. 3. op. 7, 10 Nr. 3 und besonders Nr. 1 op. 13, das erhabene Adagio in C Dur der Sonate für Pianoforte und Violine in Es Dur op. 12 Nr. 3). Haydn und Mozart hatten kein Adagio im $^3/_8$ Takt, in den bei Beethoven eigenthümlich großen Verhältnissen geschrieben (op. 31 Nr. 1), nur selten im $^2/_4$ Takt, den Beethoven für das Adagio hervorzieht op. 2 Nr. 3, op. 10 Nr. 1, op. 13 op. 59 Nr. 1, op. 70 Nr. 1 Fidelio: „komm Hoffnung" Arie, op. 96, 101, 102 Nr. 2, vergleiche die Sextette op. 71, 81. Das sechste Quartette, vor Allem das Sanctus der Missa solennis op. 123 und das Et incarnatus est der ersten Messe op. 86. (Text: In unserer Jugend rc.)

In unserer Jugend haben wir noch Alle viel von Violin-Adagios in Viotti undRode hören müssen. Kantilenen mit einer Begleitung, die nicht aus den Grundakkorden herauskam, Gesangstreifen, die den Vortrag des Künstlers geltend machten. Das wurde anders durch Beethoven. Das Adagio in Sonate, Quartett und Symphonie bei Haydn und Mozart ist eine stereotype aber edle Form, die diese Meister königlich ausfüllen. Mit der zweiten Periode Beethovens ist jedes Adagio auch eine andere Form, die sich im Allgemeinen seinen genialen Auflehnungen gegen alle tradionelle Form überhaupt, anschließt. Das große Adagio dieser Periode ist der Sehnsuchtsruf, der durch die Schöpfung, durch alle Erscheinungen zieht. Rosenkranz sagt in seiner Wissenschaft vom subjektiven Geist: „Das Auge bleibt auf der Oberfläche des Körperlichen, vernimmt nicht

dessen seelenhafte Aeußerung, das Ohr dagegen wird der Vertraute des innersten Lebensgeheimnisses, das auf den Flügeln des Schalles emporschwebt". Auf einem Felsen, hinter dem die Sonne untergegangen, läßt Beethoven in einem Adagio seine Adler nieder. Mit gefalteten Fittigen hält er auf dieser Zinne die Nachtwache.

Das ist ein Adagio von Beethoven in dieser Periode.

Der noch glühende Westen zeigt die königliche Gestalt in ihrer ganzen Größe. So in dem großherzigen Adagio des C Dur Quintetts op. 29, in dem F Dur Quartett op. 59, das einen Trauerflor über die Erde breitet, in dem Adagio des E Moll Quartetts op. 59, das die Quellen elegischer Trauer zu erschöpfen scheint, im ersten Es Dur Quartett op. 74, in dem Trio op. 70 Nr. 1, wo Beethoven ein Grab gräbt, im großen B Dur Trio op. 97, in den Pianoforte-Konzerten in C Moll und Es Dur (op. 37, 73), im Beethoven'schen Mikrokosmus endlich, in den Pianoforte-Sonaten op. 22, op. 31 Nr. 2, besonders aber in der Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll op. 30 Nr. 2, dessenzweiter Satz das Meer der Adagio-Wonnen zwischen zwei Instrumenten ergießt.

In den zur zweiten Periode gehörigen sechs Symphonien (dritte bis achte) ist das Adagio der vierten ein nie da gewesener Ausdruck getrösteter Elegik. Sterne in ihrem Fluge mögen gelächelt haben, als Beethoven dieses sein Himmelszelt aufschlug. Welche Himmelsruhe in dem Eintritte der ersten Violinen, die sich ruhig und doch tief ergriffen, über die punktirte Begleitungsfigur der zweiten legen! — Ein Adagio, vor

dem die musikalischen Techniker, die nur das sind, stehen bleiben wie gute Mauersleute vor dem Parthenon in Athen, die auch noch bei diesem Anblicke an ihren Mörtel, an ihr bischen Baumaterial auf dem Hinterhofe ihres Hauses denken. — „Gräber sind die Spitzen der Berge der anderen Welt" sagt Jean Paul. Wenden wir dies auf das Beethoven'sche Adagio an, ein höchster Ausdruck der Unendlichkeit, wie er dem menschlichen Geschlecht nur immer in aller Dichtung gelingen wollen.

Ihrem Gehalt nach, sind die großen Beethovenschen Adagios dieser Periode Kontemplation oder Handlung, was man bei näherer Bekanntschaft mit ihnen und dem Ganzen (Sonate, Quartett, Symphonie, zu dem sie gehören, herausfühlt. Kontemplativ ist des Adagio der vierten Symphonie, kontemplativ sind die Adagios im E Moll, im Es Dur-Quartett (op. 59 Nr. 2 op. 74), in der Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll op. 30 Nr. 2. Handelnd treten die Adagios im F Dur-Quartett op. 59, im C Dur-Quintett op. 29 auf. Diese Unterscheidung liegt zunächst im Charakter, in der Natur des Themas, auf dem ein Adagio beruht. Vielleicht ließe sich, wenn auch nicht ohne Ausnahme, bemerken, daß bei dem Adagio mit kontemplativen Charakter auf die erste Note in der Hauptstimme, von dieser, nicht vom Baß gezählt, eine tiefer, bei dem Adagio mit handelndem Charakter eine höher liegende folgt, oder mit andern Worten, daß das erste fällt, das zweite steigt. Es wird für diese Beurtheilung freilich Alles davon abhängig sein, wie man

gerade das Ganze und den Theil (Adagio) verstehen will. Betrachten wir unter dem angedeuteten Gesichtspunkt die angeführten Beispiele, so finden wir, daß das Adagio der vierten Symphonie fällt (es, d), wie das Adagio des E Moll-Quartetts (e, dis), des Es-Dur-Quartetts op. 74 (c, b, denn das zwischen diesen Stufen liegenden des als Sechzehntheil ist keine Hauptnote) der Doppelsonate op. 30 Nr. 2 (c, b).

Auf die dritte Note in der Hauptstimme kommt es dann nicht mehr an, obgleich sie gewöhnlich der einmal eingeschlagenen Richtung folgt (vierte Symphonie es, d, c, b, Sonate op. 30 Nr. 2 c, b, as, g, f, u. s. w.) Wir sagen nicht, daß es so sein muß, wir sagen, daß es so in Beethoven ist. Wir finden weiter, daß in den Adagios, denen eine Handlung zum Grunde zu liegen scheint, die zweite Note steigt, wie im F Dur-Quartett op. 59 (c, es) C Dur-Quintett op. 29 (a, b) C Moll-Symphonie (es, as) *). Die Andante in der C Moll-Symphonie ist Handlung. Dies deutet die ganze

*) Der Ausdruck Adagio gilt nur bei der Unterscheidung von kontemplativ und handelnd, als Bezeichnung der langsamen Bewegung im Gegensatz zu allen Arten der schnellen, wenn die Bezeichnung auch den Namen Andante, wie in der C Moll-Symphonie, oder Largo führen sollte (Sonate op. 28, drittes und viertes Pianoforte-Konzert op. 37, op. 58, Pastoralsymphonie (Andante molto moto) Sonatine op. 79 (Andante espressivo 3/8). Vergleiche in der ersten Periode op. 1, Nr. 2 (Largo con espressione), op. 2, Nr. 2 (Largo appassionato), op. 3, 4, 7, op. 9, Nr. 2, op. 10, Nr. 3 (Largo e mesto), op. 16, das dritte Quartett (Andante con moto), die erste Symphonie (Andante cantabile con moto) u. s. w.

Bewegung an. Ein Engel trägt hier himmlischen Trost in die Wirren des Lebens, mischt sich ihnen wohlthuend bei. Diese Beispiele wird man sich leicht vermehren. Kontemplativ ist das unermeßliche Adagio der Chorsymphonie, das Adagio des fünften Pianoforte-Konzerts op. 73. In beiden geht die Stimme hinunter, im ersten von b nach a, im zweiten von dis nach cis. So noch in dem Adagio der Sonate pathétique (c, b), in der Sonate für Pianoforte und Violine in G Dur op. 96 (g, es).

Das kontemplative Adagio Beethovens ist der Sehnsuchtsschmerz in der Sehnsuchtswonne, das handelnde himmlische Tröstung. Wo das große Adagio dieser Periode kontemplativ ist, herrscht, darf man anders den Ausdruck auf einen so hohen Gegenstand anwenden, die Variationenform vor. So in dem erhabensten aller bekannten Adagios, in der Chorsymphonie, ein wahres Liebesmahl der gesammten Instrumentalmusik; so in der auf den Trümmern menschlicher Glückseligkeiten lagernden Kontemplation in der Riesensonate op. 106 (Adagio sostenuto appassionato e con molto sentimento), in der heiligen Opferflamme des großen B Dur-Trios (Andante cantabile), in dem Es Dur-Quartett op. 127.

Bezeichnend für den großen Begriff, den Beethoven mit dem Adagio verband, ist, daß er in neun Symphonien nur zwei schreibt (in der vierten und neunten). Die Symphonie ist aber bei Beethoven maaßgebend und das wichtigste Kriterium der Beurtheilung Alles Uebrigen bei ihm. *)

*) Das Adagio findet sich als Gattungsbegriff in 16 Quartetten

Wie bei dem Allegretto ist das Adagio als Tempo-Bezeichnung und Gattungsbegriff zu unterscheiden. Nur wo das Wort allein oder verstärkt, nicht auch in anderen Zusammensetzungen dasteht, liegt der Beethovensche Begriff vor (z. B. in Adagio molto, cantabile, con espressione). Wo Adagio ma non troppo (op. 80 $^6/_8$ op. 110), Poco Adagio (op. 77) steht, liegt eine Tempo-Bezeichnung, kein eigentliches Adagio vor, noch in der Sinfonia eroica (Marcia funebre. Adagio assai). Tempo-Bezeichnung ist das Adagio in der Romanze für Prinzipale Violine op. 50. Dasselbe gilt, wo das Adagio als erster Satz auftritt, wie in der Cis Moll-Sonate, in der Phantasie mit Chor, in den letzten Quartetten (op. 130, 131) in den Introduktionen des Trios op. 121, der Sonaten op. 81, op. 78, op. 5.

Gewiß war die Stellung der langsamen Bewegung (Adagio Largo, Andante) vor oder nach der Menuett bei

---

nur 8 Male (op. 18, Nr. 1. 2. 6, op. 59, Nr. 1. 2, op. 74, op. 127. 132), im Septett, im C Dur-Quintett op. 29; dreimal in 4 Violin-Trios op. 4, op. 9, Nr. 1. 3. In 38 Pianoforte-Sonaten, 6 Pianoforte-Konzerten, 10 Sonaten für P. und Violine 5 für P. und Violoncello, in 9 Pianoforte-Trios 21 Male (op. 1, Nr. 1, op. 2, Nr. 1. 3, op. 10, Nr. 1, op. 11, op. 12, Nr. 3 op. 13, 15, 19, 22, 24, op. 30, Nr. 1. 3, op. 31, Nr. 1. 2, op. 69, op. 73, op. 102, Nr. 1. 2, op. 106, 111). Man findet dagegen 7 Male ein Largo, Tempo-Bezeichnung kein Gattungsbegriff (op. 1, Nr. 2, op. 2, Nr. 2, op. 7, op. 10, Nr. 3, op. 37, op. 56, op. 70, Nr. 1), ebenso 15 Male ein Andante als die langsame Tempo-Bezeichnung (op. 4, op. 9, Nr. 2, op. 12, Nr. 2, op. 14, Nr. 2, op. 16, op. 18, Nr. 3. 4, op. 21, 23, 28, 58, 59, Nr. 3, 67, 68, 79.

Haydn und Mozart eine mehr zufällige. Bei Beethoven hängt diese Stellung entschieden mehr und augenfälliger mit dem Charakter des ersten Satzes und dem Gehalt des Ganzen zusammen. Naturgemäß folgt auf „das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" (erster Satz der Pastoral-Symphonie) ein Naturbild (Scene am Bach), bevor der Dichter wieder auf die Menschen zu sprechen kommt (lustiges Zusammensein der Landleute). Und so in den Instrumentaldichtungen, deren Süjet er für sich behalten wollen, deren Sinn und Bedeutung wir auf interpretativem Wege zu finden habe.

Das Beethovensche Adagio der zweiten Periode schließt sich, wie wir dies beim Scherzo beobachteten, nicht immer ab. Die letzte Adagio-Note wird zur ersten des Schlußsatzes (F Dur-Quartett op 59, Trio op. 97, F Moll-Sonate op. 57, vergleiche das Allegretto im F Moll, die Coda der Menuett im C Dur-Quartett mit der Fuge, die Pianoforte-Konzerte in G und Es Dur op. 53, 73). Auf den Symphonienstyl wendet Beethoven indeß solche Verbindungen nur einmal, aber auch mit Alles niederschmetterndem Effekt an, indem er das Scherzo als eine Geheimthür benutzt, welche in ein letztes großes Ganze führt (C Moll-Symphonie).

Wir lernen aus Beethoven, wie die vier Sätze einer Symphonie deren zusagendste Oekonomie sind. Von neun Symphonien hat keine mehr oder weniger als vier Sätze, einmal hat Beethoven seinem vierten Satz auch noch die Vokalmusik unterthänig gemacht, aufgehoben hat er ihn nicht. Und so

im Quartett, das er nur einmal um zwei Sätze vermehrte (B dur-Quartett, op. 130, Alla danza tedesca. Cavatina). Die langsamen Bewegungen (Adagio ma non troppo. Assai sostenuto), welche den ersten Allegros von drei der letzten Quartette (op. 130, 131, 132) voraufgehen, sind weder Introduktionen, noch selbstständige Sätze, sondern integrale Theile der Allegros, von denen sie sich nicht getrennt denken lassen, keine Vermehrung der vier Sätze. Im Ganzen genommen hält es Beethoven ebenso mit der Sonate. Ausnahmen sind die weniger bedeutenden, auf zwei Sätze reduzirten Sonaten, op. 54 und op. 90.

Betrachten wir Charakter und Form der ersten Sätze dieser Periode als solche, so finden wir, daß sie mit einem der alten Schule gänzlich unbekannten Ungestüm, mit einer Entschiedenheit ihrer instrumentalen Ueberzeugungen auftreten, gegen den Mozartscher Ungestüm, ein Mozartsches Einbrechen medias in res, ein erster Satz ohne hergebrachte Einleitung (G moll-Symphonie, C dur mit der Fuge) sich noch recht besänftigend ausnimmt. Das für diese Beethoven-Stimmung maaßgebendste erste Allegro ist der erste Satz der C moll-Symphonie, dann das von vorn herein scharf einhauende zweite Allegro der Sinfonia eroica. Auch der erste Satz der Pastoralsymphonie, der sich frank und frei in der Quinte mit ausgelassener Terz den Dudelsack zum Baß wählt, ist ein solches geniales Angreifen der Sache. Ein direktes Ueberstürzen der Anfänge zeigt ebenso das erste Allegro der achten Symphonie. Die ersten Allegro's der vierten und siebenten nähern sich durch

ihre voraufgehenden Introduktionen der Haydn-Mozartschen Symphonie, obgleich diese höchst charakterisirten, einzig in der musikalischen Literatur dastehenden Einleitungen die Haydn-Mozartschen um einen ganzen Kopf überragen, und die ihnen entschlüpfenden ersten Sätze, besonders das Alles mit sich fortreißende Allegro der vierten Symphonie ganz der neuen großen Zeit in der Symphonie angehört, die Beethoven ihren Schöpfer nennt.

Ein solches rücksichtsloses Einbrechen in die Materie durch den ersten Satz läßt sich auch in den Ouvertüren dieser Periode (Coriolan, Fidelio Es dur), in Sonate und Quartett verfolgen (op. 30, Nr. 3, op. 31, Nr. 1, und besonders Nr. 3, C dur-Sonate, op. 53). Durch das konzentrirende Instrument geschieht der Einbruch in die Exposition im vierten Pianoforte-Konzert (G dur, op. 58), durch einen einzigen voraufgehenden Akkord im fünften (Es dur, op. 73), durch ein Instrumentsolo bei Doppelsonaten (op. 47 und 69), im Quartett durch zwei abgerissene Akkorde (E moll, op. 59), durch eine Unisonofigur (F moll, op. 95), durch eine Unisonofigur, die einer wahren Springfluth gleichkommt, in dem Pianoforte-Trio in D dur (op. 70, Nr. 1), durch Verlegung des guten Taktthеiles in den schlechten in der kühnen Sonate für Pianoforte und Violoncellin D dur (op. 102, Nr. 2).

Charakterisirt sind auch noch in der zweiten Periode die Säulengängen zu vergleichenden langen Ausgänge in den Symphonien, durch die der Zuhörer aufgerichtet, gestärkt, hoffend, zu dem Elend des Lebens entlassen wird, das seiner außer-

halb des Concertsaales wieder wartet. Die Keulenschläge, mit denen Beethoven noch zu guterletzt seine C moll-Symphonie zusammenschlägt, nicht ohne tiefere Bedeutung für ihn, sind vielfach nachgeahmt worden. Solche Nachahmungen stehen aber nur noch als Klatschrosen gemeinster Art da, weil ihnen der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden mangelt und einige solcher langen Stengel für alles Uebrige entschädigen sollen.

Episode aus dem Thema.

Wenn wir das Charakteristische der Stylunterschiede einerseits aus dem Gehalt, andererseits aus dem Geistesprozeß im Dichter entwickelten (a priori), so wird die Existenz, die gute Realität dieser Styl- und Ideenwechsel über jeden Zweifel erhoben sein, wenn wir das Bestehen derselben nach äußerlich zu erkennenden Merkmalen im kleinsten Pianoforte-Mikrokosmus nachweisen (a posteriori). Diesen Beweis führen die drei Sammlungen Papierschnitzel aus der Werkstatt Beethovens, welche er unter dem Namen „Bagatelles" seinen Verlegern überlassen wollte (op. 33, 112, 126).

Wo der Gehalt ausging, war man immer glücklich in Titeln.

Wir haben das „Lied ohne Worte", die Bagatellen (Skizzen) Beethovens, Pianoforte-Stammbuchblätter ohne weitere Prätension, zeigen auf den ersten Blick das Charakteristische der drei Instrumentalgruppen.

Das opusculum 33 ist in durchsichtiger Harmonie, Melodie und Rhythmik die Haydn-Mozartsche Tradition in den

Händen Beethovens; die Behandlung des Pianoforte die der geringeren Sätze in den ersten Pianoforte-Sonaten. Das reizende Fragment Nr. 6 (con una certa espressione parlante) erinnert an das ihm in der Empfindung wahlverwandte Thema im Variationensatz des A dur-Quartetts (op. 18).

Wie so ganz anders ist dies Alles in op. 112. In diesem kleinsten Rahmen, in Stückchen von wenig Takten, ist der ganze technische Apparat ein anderer. Wie viele Noten bleiben hier nicht liegen, die Harmonie ist fast immer vielstimmig, das Pianoforte nicht mehr das zu beachtende Instrument, sondern nur das Mittel, wie in den Sonaten der zweiten Periode. Welch' ein lebhafter, zwischen Harmonie und Melodie vermittelter Verkehr, welch' gesteigerter Inhalt! Wie ein Rad am Wagen der Fee Mab, das im Goldsande nachschleppt, verzögern Synkopen in den zwölf Takten der ganzen Nr. 10 (Allegramente) das herzinnige Geläute:

> Leise zieht durch mein Gemüth
> Liebliches Geläute,
> Klinge, kleines Frühlingslied,
> Kling' hinaus in's Weite.

Welch' fröhlich entzündetes Leben in Nr. 3 (à l'allemande vergleiche die danza tedesca im B dur-Quartett, op 130).

Wie aber op. 112 über op. 100, der Grenze in runden Zahlen der zweiten Periode, hinausliegt, so tritt hier (Nr. 7 Allegro ma non troppo, siebenundzwanzig Takte Nr. 8 Andante cantabile, zwanzig Takte) in Trillerketten im Baß, in dem imitatorischen Styl, in der häufigeren Vielstimmigkeit, im Wechsel von Rhythmen (Nr. 6) eine Behandlung des

Pianoforte hervor, wie sie die letzten Sonaten bezeichnet, erscheint Nr. 11 (Andante ma non troppo) als der Embryo eines Zwischensatzes nach Art der vier im B dur-Quartett op. 130, zwischen dem ersten und letzten Satze, geheimnißvoll genug konstellirten Sätze.

Wie viel deutlicher werden erst diese Symptome der letzten Periode in op. 126, wo nicht viel weniger synkopirte, als frei dastehende Noten vorkommen, die Melodie äußerst versteckt liegt, der gebundene Styl vorherrscht. Zärtliche Melodien sehen bittend zu dem strengen Herrn hinauf (Nr. 3 Andante cantabile e grazioso, zweiundfunfzig Takte; Nr. 5 Quasi Allegretto, Episode in C dur, zweiundvierzig Takte), die Triolenfigur in Sechzehntheilen im Baß, as, es, as (Nr. 6, Presto $^4/_4$, Andante amabile e con moto $^3/_4$, Tempo primo, vierundsiebenzig Takte) verweist auf ähnliche durch des Meisters Genie beigelegte Widerstreite der Bewegungen des Basses mit der Oberstimme in den letzten Quartetten (op. 127 Finale).

Ein Scherzo-Phantasma im Ideengange der letzten Periode ist aber Nr. 4 in op. 126 (Presto $^4/_4$ alla breve, H moll mit einem dritten Theil in H dur, der nach der ausgeschriebenen Wiederholung von Scherzo und Trio, darf man anders das Wort brauchen, den Satz in H dur zu Ende bringt, zweihundertundsechzehn Takte). Dieses den Prestos (Scherzo's) im B dur- und Cis moll-Quartett (op. 130, 131) adäquate nur schwer im Geiste und im Fleische wiederzugebende Stück (keine Bagatelle) mit seinen genialen Ueberraschungen (5. bis 8. Takt

im ersten, 15. bis 17. im zweiten, 17. bis 20. Takt im dritten Theil) ist ein mikroskopisches Spiegelbild der abstrakten Persönlichkeit Beethovens in seinen letzten Werken. Es gilt das sogar noch von dem in diesen Skizzen gebrauchten Alphabet in dem Sinne, wie der Drucker verschiedene Schriften kennt. Beethoven schreibt nämlich in den Bagatellen op. 126 die hinter dem dreimal gestrichenen F liegenden Noten aus, die er früher kaum je brauchte, bedient sich nicht der Bezeichnung octava und bei diesen letzten Grenzern der Skala verweilt er, gerade wie in der ersten Violinstimme in den letzten Quartetten, mit einer gewissen Vorliebe (Vergleiche den ersten Satz der Sonate op. 110, Nr. 3 in op. 126). Von einem unbekannten Techniker obduzirt, werden die drei Hefte Bagatellen, op. 33, 112, 126 — drei Gerippe liefern, die drei Seelenzuständen, die den von uns nachgewiesenen Gruppen korrespondiren.

Lassen sich aber aus diesen Gedankensplittern die Stylgruppen vollkommen charakterisirt herstellen, wie die komparative Anatomie Organisationen aus Fragmenten zurückkonstruirt, so ist erwiesen, daß das Unterscheidende in diesen Gruppen erst recht eigentlich (a fortiori) die Seele, das Leben in den großen und bedeutungsvollen Werken des Dichters ausmachen muß, wenn dessen Spur noch in Bagatellen zu erkennen ist; daß der Dichter gar nicht anders schreiben können (äußerlich wie innerlich), daß seine Ideen- und Stylwechsel ein organischer, in seiner Person gegebener Geistesproceß waren.

* * *

Wir stehen nach den bisherigen Ausführungen vor der letzten Styl- und Ideenverbindung Beethoven's, vor der bis jetzt am am wenigsten verstandenen Gruppe seiner Werke.

Was unser Jahrhundert fühlt, was der Schlag seines Herzens sagen will, hat Hegel dahin ausgedrückt: „Alle Erscheinungen dieser Zeit zeigen, daß die Befriedigung im alten Leben sich nicht mehr findet".

So war es mit Beethoven, denn der erste Dichter ist nie vom Leben des Geistes im großen Ganzen zu trennen.

Die Befriedigung im alten Leben der Kunst wie in dem neuen, von Beethoven in seiner zweiten Periode Geschaffenen fand sich für ihn nicht mehr, weil das bereits Geschaffene dem wahren Künstler immer alt, nur das zu Schaffende allein jung ist.

Für ihn lag die Befriedigung in einer abermaligen Zukunft, wie die zweite Periode für ihn einmal Zukunft gewesen war.

Diese auf den Menschen in Beethoven übergegangene Stimmung des Jahrhunderts, ihn sollte sie zu dem persönlichsten Ausdruck seiner selbst, zu seiner letzten Stylmetamorphose führen.

Es ist dem Menschen eigenthümlich, mit zunehmendem

Alter, je weiter er das Leben mit seinen Ansprüchen hinter sich läßt, um so tiefer den inneren Menschen in sich aufzusuchen, nur noch mit diesem zu verkehren. Die bedeutungsvolle alte Grabesinschrift: „hier sind wir zu Hause, im Leben Gäste", ist auch noch an der Spitze des europäischen Lebens an ihrem Platz.

So vielseitig Beethoven in seiner zweiten Periode sich dem Leben, dessen Bewegungen, Wünschen und Hoffnungen angeschlossen, so viel er für das Leben geleistet, in der Konstruktion idealer, selbstberechtigter Existenzen (in der Verherrlichung des treuen Weibes im Fidelio, in den Schilderungen der großen Quartett-Trilogie op. 59, in dem unendlich großartig erzählten B Dur Trio op. 97, in sechs Symphonien, in der Cis Moll Sonate, in einer Heldensonate, wie die dem Kaiser Alexander gewidmete in C Moll) — nur in seinen Gedanken-Mausoleen war er zu Hause, im Leben eine vorübergehende Erscheinung gewesen. Nachdenklicher auf sich zurückgezogen tritt er uns in seinen Gedanken entgegen. Keine Schlachten liefert er dem Leben, er beschränkt das Leben nicht mehr durch Erfindungen idealer Bilder desselben. Sein großes Geistesleben lebt er und er weiß es jedem anderen so entfernt, daß er es für sich lebt, nicht mehr der Realität als Korrektiv gegenüberstellt, aller Realität vielmehr gern vergißt. Wie der Landmann, wenn der Wind über die Stoppel geht, seine geherbergten Reichthümer zählt, sitzt er, der große Säemann in Ideen, in seiner „blauen Grotte", läßt er die Erscheinungen seines inneren Lebens an sich vorübergehen. —

In den ersten beiden Symphonien hatte sich der große Dichtergeist dem Haydn-Mozart'schen status quo symphonistischer Kunst bequemt, in sechs weiteren, (monumenta aere perennia) hatte er Beethoven'schem Geist eine Beethoven'sche Form gegeben — die Spitze dieser Ideenkette wurde die Chorsymphonie, welche die Axe des dritten und letzten Styls ausmacht, denn man hat, wie wir oben gesagt, bei Beethoven von der Symphonie auszugehen, um auf alles Uebrige bei ihm zu kommen, auf Quartett und Sonate, auf die eigenthümlich abweichende, der Symphonie genäherte, unverwischliche Furche, die er auf dem Felde der Vokalmusik hinterlassen (Missa solennis op. 123).

Hinter den Grenzen des Lebens liegt der Geist im Cis- und A Moll Quartett (op. 131, 132), im ersten Satze des B Dur Quartetts (op. 130).

Kontemplative Spekulation ist die bald gezählte, nie erschöpfte Gruppe der letzten Beethoven-Erscheinungen. Die Gruppe erstreckt sich über opus 100 hinaus, bis zu dem von den Katalogen zuletzt genannten opus 138. Von diesen acht und dreißig Werken hat man in Abzug zu bringen:

was ein spätes Beethoven-Arrangement von Kompositionen aus der früheren Periode ist (op. 103, 104).

was in früher Zeit komponirt, in der letzten von dabei interessirten Verlegern katalogisirt worden *).

---

*) Hierher gehört das 1812 komponirte Fest- und Nachspiel: die Ruinen von Athen (op. 113, 114) mit der unbedeutenden, gewiß noch

Nach diesen Abzügen bilden die Gruppe der letzten Periode:

1) Die Chorsymphonie
2) die **Missa solennis**
3) die Ouvertüre op. 124
4) die fünf letzten Quartetten (zwölftes bis sechzehntes)
5) die Quartettfuge op. 133 und Quintettfuge op. 137
6) die fünf letzten Pianoforte-Sonaten (acht und zwanzigste bis zwei und dreißigste.)

älteren Ouvertüre und einigen später (1822) hinzu komponirten, sehr karakterisirten Nummern (Derwischchor, Türkischer Marsch); die 1815 von Beethoven arrangirte und instrumentirte interessante Sammlung von fünfundzwanzig schottischen Liedern (op. 108); die zu selten gespielte vor 1820 komponirte Festouvertüre op. 115; das Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit karakterisirter Begleitung des Orchesters op. 116 (nicht später als 1814 komponirt, in welchem Jahre die A. M. Zeitung dasselbe bespricht); die Musik zum Melodrama König Stephan op. 117 (nicht später als 1818 komponirt); op. 134 ist ein Arrangement von op. 133; die Cantate: Der glorreiche Augenblick, ein 1814 für den Wiener-Kongreß in kurzer Frist zu Stande gekommenes Gelegenheitsstück op. 136. Die drei und achtzig Takte Quintettfuge (op. 137) datiren von 1817, op. 138 (die erste Leonoren-Ouvertüre) ist aus dem Jahr 1805. Aus früher Zeit sind ferner die unbedeutenden Variationen für Pianoforte und Flöte ad libitum über 16 Themen (airs) op. 105, op. 107, das Rondo op. 129, nicht aber auch die höchst merkwürdigen drei und dreißig Veränderungen über den bekannten Walzer von Diabelli op. 120 und zwei Hefte Bagatellen op. 112, op. 126. Die Lieder op. 121, 122, der schöne „elegische Gesang" op. 118 sind aus der letzten Periode, welche man von 1825—1827 zu rechnen hat. Die unbedeutende Arietta op. 128 ist aus der frühesten Zeit.

7) die beiden Doppelsonaten op. 102 (vierzehnte und fünfzehnte)

Die erste Periode erstreckte sich für uns von op. 1 bis op. 20 (mit der ersten und zweiten Symphonie op. 21 op. 36 — 22 Werke). Die zweite mit über achtzig Werken ist somit doppelt stärker wie die erste und dritte zusammen. In der Bedeutung ist ihr die dritte vollgültig ebenbürtig und ihr gehört die Zukunft, weil jeder Schritt weiter in der Erkenntniß auch eine weitere Entdeckung sein wird, das Undurchsichtige einen Reiz behauptet, den das durchsichtig Gewordene nicht hat. Korrelativ sind endlich die beiden letzten Gruppen, weil ohne die zweite Periode, welche den Triumph über das Leben in der Form vermittelte, die dritte, der Besitzstand des Geistes für sich, nie erlangt werden können.

Es bleibt uns jetzt zu erklären übrig, wie Beethoven in seiner dritten Manier zu der Isolirung vom Leben und dessen Uebertragung auf seine Persönlichkeit gebracht wurde. —

* * *

Ueber die Errungenschaften dieses Lebens und seinen Wonnen steht der Begriff des Unendlichen. Auf diesen war Beethoven hingewiesen, seitdem der gänzliche Verlust seines Gehörs die Schranke zwischen ihm und dem Leben immer höher gezogen. Seine Ideen in dieser Periode sind sich selbst Grund und Zweck. Sie sind endlich sehr viel komplizirter, weil sie sich selbst zu genügen hatten, denn Beethoven schrieb nur noch für sich. Sie sind somit der von der Realität isolirte Gedanke. Wo dieser an das Leben streift, nimmt der Dichter seine innere Welt für die Erscheinung, und dies ist der Grund, warum man diese Ideen dem Leben, wie wir es kennen, so schwer anpaßt.

Die Beethoven gebliebenen Erinnerungen des Realen einerseits, der in der Isolirung vom Leben in ihm nie ruhende Drang des Schaffens andererseits, bringen in der dritten Periode eine Spekulation zu Wege, wie die Geschichte des menschlichen Geistes kein Beispiel aufweist. Weil sie aber Spekulation, unendlich tiefe Betrachtung und keine dem Leben beigemischte Handlung ist, hat diese dritte Periode nicht das Ursprüngliche, Reinmenschliche der beiden ersten.

Zu dem in der zweiten Periode vollbrachten Triumph über die traditionelle Form, diese als Hemmniß, als Schranke gegen den Geist verstanden, sollte in Beethoven auch noch das Schauspiel des Triumphes über die menschliche Natur kommen. Die Kunst sollte den Sinn in ihm überdauern, der uns ihre geheimnißvolle Pforte erschließt, nach dem Verlust des Gehörs in ihm die Existenz des sinnenentfesselten Geistes in ihre Rechte treten. Wie diese Beziehungen in des Meisters Spekulation, so wirkten die Kräfte des musikalischen Apparats nur noch abstrakt auf das Aeußerliche. Die Ungewißheit über ihren Effekt, der Zweifel, in einem Wort, an der Erscheinung, wurden für den durch sein Genie Gequälten zu Zweifeln an sich selbst. Diese Zweifel brachten Beethoven zu dem Schwanken zwischen Instrumental- und Vokalmusik, deren Vermittlung er in der Chorsymphonie gesucht; brachten ihn in den letzten Jahren (von 1818 bis 1822), wo seine unbedingte Herrschaft über die Instrumentalmusik für ihn entschieden sein können, dazu, seinen Platz im Kirchenstyl zu sehen und vielleicht mit der Anstrengung von mehr als einer Symphonie durch ein erstaunliches Werk einzunehmen. Beethoven selbst nannte die „**Missa solennis**“ sein größtes, gelungenstes Werk (siehe das Nähere bei op. 123).

Das Urtheil über dieses in unseren Tagen noch gänzlich undurchsichtige Werk wird dem kommenden Geschlecht zustehen.

Wir haben es mit der Instrumentalgruppe der dritten Periode zu thun. Musiker, welche die Besonnenen genannt sein wollten, erblickten in ihr ein Ablenken vom Wege des

klassisch Schönen, als ob nur das klassisch Schöne d. h. das beruhigt Schöne, das hinter gewissen Einfriedigungen Gedeihende, zur rechten Zeit im rechten Lichte Aufgestellte, allein das Schöne ausmacht. Hat der auf ungeebneten Pfaden gefundene Diamant etwa weniger Werth, als der nach dem besten Modell gefaßte? —

Die Zukunftsmusiker, wie sie genannt sein wollen, fallen in das andere Extrem. Sie finden in der letzten Periode den Ausgangspunkt einer neuen, schöneren Zeit, welche ihnen die Kämpfe um die Gunst der Form ersparen soll, wobei sie übersehen, daß diese Periode ihre durch sich und ihren Geist gegebene Form in sich selbst ausmacht, eine konkret bedingte, die nichts weniger als den Umsturz der Form durch das Genie beabsichtigte. Die dritte Periode ist der persönliche Ausdruck einer Persönlichkeit, die sich auch als Form genug ist, mithin eine hat und eine sehr große.

Sie selbst will sie sein, diese Persönlichkeit, kein Muster klassischer Schönheit für die Besonnenen, kein Vorwand für die Unbesonnenen, sich der Form zu entschlagen. Beethoven hatte ein Recht Beethoven zu sein, ohne sich im Geringsten darum zu kümmern, wie und ob überhaupt er dabei verstanden und geschätzt war. Für ein gutes Zeichen nahm er vielleicht, wenn er es nicht war. Bringt es einmal ein Anderer so weit, so wird er das nicht der letzten Stylart Beethoven's, sondern nur sich selbst zu verdanken haben, denn die Persönlichkeit ist das Gegentheil der Nachahmung, und nur ein gänzliches Verkennen des Wesens aller Dichtung könnte

ohne Anfänge und Fortsetzungen (erste, zweite Periode) da anfangen wollen, wo Beethoven aufhört, seine letzten Formen, die höchste Blüthe des Persönlichen, als maaßgebend für das Ungewöhnliche, für die Erfindung überhaupt fassen.

Ludwig Tieck, der sich viel auf Kunst verstand, faßt die dichterische Natur wie folgt (in der Vorrede zu den von ihm herausgegebenen Schriften von J. Lenz):

> Krankheit ist nur ein anderer Pol der Gesundheit. Wird die unbewußte Harmonie des jugendlichen Lebens gestört, so wollen Seele und Gefühle ein Unsichtbares und doch Glänzendes gewaltig, als letzte Rettung erfassen; alle andere Wahrheit, alles Erlebte, sinkt im neuen Taumel als das Unbedeutende, Geringe zu Boden; im Ringen ermattet der Geist und sucht Hülfe in den fernsten und dunkelsten Regionen seines Wesens.

Eine solche Seelenstimmung des Geprüften, dem der theuerste Sinn, dem das Gehör getrübt ist, war der konkret subjektive Ausgangspunkt der dritten Periode, die damit eine Persönlichkeit annehmen müssen, die keiner Nachahmung fähig sein kann. Daß es eine solche Persönlichkeit in der Kunst und gerade in der Musik geben können, daß sie ohne Muster zu sein noch sein zu wollen, ein unvergängliches Moment in der, ihrer Natur nach, mehr ahnungsvollen als plastisch faßbaren ausmacht, daß die Kunst ungetrübt durch den getrübten Sinn, Unsterbliches fortzeugt und so das Göttliche zu dem Göttlichen kam, das ist auch eine Seite der Sache. —

Der zweite Theil des Götheschen Faust ist eine solche

Persönlichkeit. Wie persönlich immer der Dichter hier gewesen, sein Gedicht umfaßt die Welt in dieser Persönlichkeit, begreift in dieser letzten Gestaltung des Dichterischen, bei Göthe wie bei Beethoven, die Verwandlung des Persönlichen in die Vielheit der Erscheinung. Aus seinen Erinnerungen trägt sich Beethoven seine Himmel zusammen, erfindet ihrer aber dabei neue. Er hat aufgehört, der Schauspieler auf der Weltbühne zu sein, er ist der frei über diesem Kosmos stehende, urtheilende Richter.

Wie im zweiten Faust in Vers, Gehalt, Sprache vieles konkret Persönliche liegt, so wird bei Beethoven der technische Apparat zu einem Ausdruck, der als *solcher* gelten soll. Mit Vorliebe verweilt er bei Intentionen, die ihm bewußter waren, als uns. „Ich hab' da viel *hineingeheimnißt*" sagte Göthe vom zweiten Faust. Man muß sich in Beethoven *einhören*, noch mehr *einspielen*. Ungewöhnliche Tonarten (Cis Moll-Quartett), gehäufte Uebergänge (Gloria der Missa solennis), tief versteckte Kombinationen charakterisiren die letzten Quartette und Sonaten. Die Episode wird zum Kern der Idee, sie ist die Wendung in's Leben, wo die Idee Spekulation und dichterischer Traum bleibt.

Getragen von der Idee eines neuen Jahrhunderts, in dem die Befriedigung in dem alten Leben nicht mehr gegeben war, fühlt sich Beethoven so weit über den Haydn-Mozartschen Ring hinausgekommen, daß ihm seine *jedesmalige* Form die rechte ist.

Das Befremdliche und Ungewohnte, das die letzten Quar-

tette und Sonaten noch auf Viele äußern, wird sich immer mehr verlieren, um ungeahnte Schönheiten zu enthüllen. Ist das Geschlecht einst gewachsen, werden auch die Werke, die ihrer Zeit so weit vorauseilten, allgemein verständlicher sein. Vor dreißig Jahren wurde die zweite Quartettreihe beurtheilt, wie jetzt von einigen immer seltener werdenden Personen die letzte. Man hat von der A Dur-Symphonie schlimmer gesprochen, als in unseren Tagen von der neunten, und manche Sonate der zweiten Periode wollte man einst weniger verstehen, wie jetzt die letzten fünf, gerade wie der zweite Faust sich ein immer zahlreicheres Publikum gewinnt. Deshalb ist noch keinem Pädagogen eingefallen, Schülern den Rath zu geben: „schreibt, dichtet wie Göthe im zweiten Theil des Faust." Die Musikmagister waren eben so wenig veranlaßt, ihren Leuten die letzten Werke Beethovens als Schreibmuster unterzubreiten, in denen sie ohnehin nichts als Feuer sahen. Leute, die nicht denken, sondern sich ihrer Schulregeln erinnern und das für Denken halten, waren darauf hingeführt, die letzten Werke Beethovens von ihrem Katheder zu beurtheilen und Dinge, die bei'm „Concours" nicht zur Sprache gekommen, auch als demselben feindliche zu betrachten. Den Zünftigen ist nur ausnahmsweise die Welt weit genug, um noch etwas Anderes wie sich und ihre Ideen zu fassen. Aus der blödsinnigen Ansicht, in der Kunst Muster, Vorlegeblätter oder n i c h t s zu sehen, gingen in Frankreich und deshalb in einer gewissen Verbreitung, denn das Böse ist im europäischen

Menschen so wach, daß ihm das Gute aus Paris kommt, die schiefsten Urtheile hervor.

Frankreich, wo Alles, was nicht Essen und Trinken ist, für Philosophie gilt, wo man nie schöner schreibt, als über Dinge, die man gar nicht kennt, und nichts so gut weiß, als was man gar nicht gelernt; Frankreich in seiner, wildem Genusse, nicht erkannten Wahrheiten und Grundsätzen huldigenden Sitte, war nicht das Land, wo Beethovensche Idealität zu Gleichgesinnten sprechen konnte. Waren schon die großen Werke der zweiten Periode spät nach Paris gekommen und davon einige Symphonien dort Modeartikel geworden, ohne weiter in das musikalische Bewußtsein überzugehen, so mußte der tiefer liegende Schacht der letzten Werke dort länger unverstanden bleiben. Nach der Elle traditioneller Technik maaß man die freien Kinder freier Phantasie. Ungewöhnliche Formen nahm man für Formlosigkeit.

So urtheilten, nicht nur in Frankreich, Schulmänner, die dem Gedanken, der Persönlichkeit, kein Recht von dem Augenblicke zugestehen, wo ihre Gewichte, ihre Maaßstäbe nicht mehr entscheiden sollen.

Diesen Standpunkt der Beurtheilung Beethovens in Frankreich vertreten insbesondere Scudo und Fétis; Scudo, der mit den Altersunterschieden, die in Paris allenfalls verständlich sind, Styl und Gehalt in Beethoven nach den Unterscheidungen von Jugend (jeunesse), Reife (maturité) und Verfall (décadence) beseitigt; Fétis, der zwar Beethoven in seiner letzten Periode nichts weniger als eine selbstberechtigte,

aus sich selbst organisch hervorgegangene Persönlichkeit faßt, sondern nur nach äußeren Wahrnehmungen der Technik drei Perioden unterscheidet, aber das Verdienst hat, dies zuerst, wenn auch nicht in kritischem Geiste, gethan zu haben (**Biographie des musiciens, article Beethoven**).

Schöpfungen, welche der Entdeckung eines neuen Welttheiles in der Instrumentalmusik gleichkommen, deckt Scudo mit der vom Alter unzertrennlichen Schwäche zu. Die Chorsymphonie eine Altersschwäche! Die **Missa solennis**, der größte bis jetzt gebaute Dom, eine gut französische Alterskrankheit! —

Fétis *) sieht in Beethoven eine Gelegenheit musikalisch-technischer Experimente. **Non fumum ex fulgore.**

---

*) Fétis sagt, ein täglich mehr überwundener Standpunkt des Vorurtheils gegen das Ungewöhnliche, weil es das Ungewöhnliche: Dans les dernières productions de Beethoven, les necessités de l'harmonie s'effacent dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le developpement du sujet alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse, l'harmonie fut empreinte de plus de dûreté et sembla de jour en jour témoigner de l'affaiblissement de la mèmoire des sons; enfin Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une soudaine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la 3e periode de sa vie et sa dernière manière."

Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 78. Mr. Fétis trouve au Trio op. 97 et à la 7e symphonie op. 92, les premiers symptomes de la 3e manière. Ces symptomes sont aussi prononcés

Mein guter Herr, ihr seht die Sachen,
Wie man die Sachen eben sieht;
Wir müssen das gescheidter machen
Eh' uns des Lebens Freude flieht.

Aber kein charakterisirtes Gerippe hat Fétis den Perioden herauskonstruirt, das diese erkennen ließe, das die Perioden, die er mit den Lebensabschnitten des Meisters in Verbindung bringt, mit denen sie gar nichts gemein haben, auch nur technisch zeichnete. Fétis hält sich vielmehr, wie man in der Anmerkung sieht, an Dinge, die auf die interpretative Beurtheilung des geistigen Gehaltes hinführen, von der Technik als solcher gar nicht beherrscht werden; er spricht von Wie-

dans une composition antérieure, dans la Sonate op. 54, dans le Quatuor en fa mineur op. 95, portant un des signes caractéristiques de ce style au front, l'absence de reprise dans l'Allegro qui y est d'un seul jet (comparez le Quatuor en fa op. 59). La 7e Symph. est assurément bien plus l'expression complète de la 2de manière qu'elle n'appartient à la 3e, dont nous ne pouvons lui reconnaître aucun symptome, si ce n'est dans la complaisance, avec laquelle B. séjourne dans le fouillis des developpements harmoniques et rhythmiques de la 2de partie de l'Allegro et dans quelques passages du final. La 7e Symphonie est la sentinelle la plus avancée du style symphonique de la 2de manière, plus que la 8e, elle est le pont jeté de la 2de à la 3e. Le Trio op. 97 est dans les mêmes conditions, il est une des hautes cîmes de la 2e maniére. Durch die Synkopen allein im Minore des Scherzos, welche den Rhythmus nach 3/4 drängen, nähert sich dies noch nicht der dritten Manier, eher etwas durch die gehäuften enharmonischen Uebergänge; die anderen Sätze haben nichts von der dritten Manier, am wenigsten der letzte, ein Rondo in Hummelscher Art mit Beethovenschem Geiste, das Presto ausgenommen.

derholungen (redites) eines und desselben Gedankens, von Ausschweifungen (divagation) in der Durchführung, er sagt nicht, worin der technische Apparat in der dritten Periode von dem technischen Apparat in der zweiten unterschieden ist.

Betrachten wir die dritte Instrumentalgruppe nach dem Charakterischen in den einzelnen Sätzen, welche in ihr ein Ganzes bilden.

* * *

Die ersten Sätze.

Der in den ersten Sätzen vorherrschende Charakter ist nicht, wie in der zweiten Periode, Drang und Ungestüm, sondern kontemplativ-spekulativer Natur. Dies gilt ganz eigentlich von Quartett und Sonate, welche hier als maaßgebend hervortreten, vom B Dur-, Cis- und A Moll-Quartett (op. 130, 131, 132), weniger vom Es Dur- (op. 127) und vom fragmentarisch gehaltenen letzten Quartett (op. 135), in welchen beiden letzteren sich wiederum das Handelnde, die Bewegung über Spekulation und Kontemplation stellen. Bezeichnen wir:

den ersten Satz der A Dur-Sonate, op. 101, eine Zaubernovelle, die von der Fee selbst erzählt wird;

die in den Abgründen Beethovenscher Meditation wühlende Sonate für Pianoforte und Violoncelle in C Dur, op. 102, Nr. 1;

die in verkürzten Versmaaßen, wie im zweiten Faust, blühenden Sonaten op. 109, op. 110:

Alles Endliche
Ist nur ein Gleichniß,
Das Unendliche,
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeschreibliche
Hier wird's gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Eine Ausnahme von solchen und ähnlichen Stimmungen ist der Donnerkeil in der Riesensonate op. 106, der stürmende Anfang in der Sonate für Pianoforte und Violoncelle op. 102, Nr. 2, wo in einem Löwensprunge der gute Taktheil auf den schlechten verlegt wird (von D, erstes Viertel, auf D, zweites Viertel, **Allegro con brio** $^4/_4$ erster Takt), das sturmbewegte Meer der letzten Sonate (op. 14), zu dem die Introduktion (**Maestoso**) wie von einem Felsen hinabschaut. Spekulative, tief in sich gesenkte Ruhe spricht aus den Anfängen der beiden größten Werke der Gruppe, aus dem **Kyrie** der **Missa solennis** (**Assai sostenuto.** Mit Andacht), aus dem zwischen Andante und Allegro schwankenden ersten Satz der Chorsymphonie (**Allegro ma non troppo, un poco maestoso**), wo alle zwei Takte zwei Noten Thema in die unbestimmte Bewegung der Bässe träufeln. Dieses Orchester-Phantasma ist die Fusion langsamer und rascher Bewegung (Allegro) nach Art der ersten Sätze im B Dur-, Cis- und A Moll-Quartett, wo die dem Allegro vorausgehende langsame Bewegung (**Adagio ma non troppo. Assai sostenuto**) nicht etwa eine Introduktion, sondern eine neue Erfindung ausmacht, die sich

an die Stelle des alten ersten Satzes stellt. Hierin, in einer ganz anderen Anschauung der Sache, genügt sich der Dichter.

Bis zu dem Lichtdurchbruch in dem Eintritte der Blasinstrumente mit der Gesangsfigur, wo der Zweivierteltakt sich plastischer für das Ohr abhebt, ist der erste Satz der Chorsymphonie ein Nebelstreif des instrumental Unendlichen. Dieser Anfang, die geheimnißvolle Veranlassung alles Folgenden, ist die Pulsation der Idee, kein Tremolo auf der Quinte von a mit ausgelassener Terz, das weiter nichts wäre und **dann** keinen Sinn und Verstand hätte.

> Mich ergreift unnennbar geistig Wehen,
> Als säh' ich des Geistes verkörperte Spur!

Wir nannten die ersten Allegros mit einer ihnen voraufgehenden langsameren Bewegung eine **neue** Erfindung von ersten Sätzen.

Der unzertrennliche Verband einer solchen langsamen Bewegung mit der rascheren zu einem und demselben Ganzen, das den ersten Satz ausmacht, ergiebt sich erst recht deutlich, wo, wie in der Pianoforte-Sonate op. 109, die rasche Bewegung **zuerst** auftritt, schon nach wenigen Takten die langsame, phantasieartige Bewegung, welche ganz die der letzten Quartette ist, eintritt, um, nach Unterbrechungen, die rasche Bewegung den Satz abschließen zu lassen, in allen Fällen mit einem Wort, wo das Verhältniß der beiden Bewegungen zu einander das umgekehrte ist. (op. 109 Vivace ma non troppo $^2/_4$ [$8^1/_2$ Takte]. Adagio espressivo $^3/_4$ [7 Takte]. Tempo

1mo [$40^1/_2$ Takte]. Adagio expressivo $^3/_4$ [8 Takte]. Tempo 1mo [34 Takte] vergleiche op. 102, Nr. 1).

Um aber die langsame Bewegung, wo sie der raschen in ersten Sätzen der letzten Periode voraufgeht, wohl von Introduktionen zu unterscheiden, haben wir einen Augenblick bei der Introduktion als Gattungsbegriff zu verweilen. Schon sehr früh finden wir in Beethoven eine dem ersten Allegro voraufgehende langsame Bewegung, welche im Allegro wiederkehrt (das Grave in der Sonate pathétique op. 13, die Rezitative (Largo) in der D Moll-Sonate op. 31). Eine Form, wie sie das Larghetto im Mozartschen D Dur-Quartett aufstellt; keine Introduktion, eine mit der raschen Bewegung zu einem Ganzen verbundene langsame (Trio op. 70 Nr. 2, poco sostenuto).

Die Introduktion hat ein Mikrokosmus zu sein. Sie ist für sich oder gar nicht. Sie ist eine Idee für sich im Connex mit dem ersten Satz und dadurch im Connex mit dem Ganzen. Hat die Introduktion keinen Gehalt für sich, so kann sie wohl das Ohr durch Töne auf Töne, nicht den Geist auf eine Idee durch eine Idee vorbereiten. Um für sich sein zu können, muß man nothwendig eine Idee sein, wo die Introduktion keine Idee, ist sie damit ein Präludium, d. h. eine Folge von Tönen ohne weiteren Gehalt. In der Haydn-Mozartschen Symphonie ist die Introduktion mit wenigen Ausnahmen (Es Dur-Schwanengesang) eine Art Schönpflästerchen, das zur hervorgebrachten Toilette des ersten Satzes gehörte.

Sind die Sätze eines Musikganzen (Symphonie, Quartett, Sonate) als Kreise zu denken, welche der konzentrische Kreis der Grundidee umschließt, ohne ihnen deshalb etwas von ihrer Selbstständigkeit zu nehmen, so verhält es sich eben so mit der Introduktion, welche ihrerseits zu der Grundidee mitwirkt, deshalb aber nicht weniger, wie jene Sätze, etwas für sich zu sein hat.

Hieraus geht hervor, daß die Introduktion nichts Zufälliges ist.

Von zweiunddreißig Pianoforte-Sonaten bei Beethoven hat nur die letzte eine Introduktion. Was man für eine solche in den Sonaten op. 78 (4 Takte) und op. 81 (16 Takte) zu nehmen versucht wäre, ist in der ersten ein Präludium, in der zweiten eine Andeutung des Sujets (Das Lebewohl).

In sechszehn Quartetten schrieb Beethoven zwei Introduktionen, die neunundzwanzig Takte im C Dur-Quartett mit der Fuge op. 59, die zu den geheimnißvollsten Ideen gehören, welche je einem Menschen kamen, und das wie eiue Frage gestellte Poco Adagio im Es Dur-Quartett op. 74.

„Es giebt im Menschenleben Augenblicke,
Wo man dem ew'gen Geist sich näher fühlt
Und eine Frage frei hat an das Schicksal."

Man findet vier Introduktionen in neun Symphonien (erste, zweite, vierte, siebente). In den beiden ersten sind es Tonhallen in Mozartscher Art ohne weiter gehenden Gehalt, Vorspiele, die den Zuhörer stimmen, wie das Orchester

gestimmt wurde. In der wunderbaren Introduktion der vierten Symphonie hört, in der Geschichte der Musik, die Introduktion auf, nachdem sie hier eigentlich angefangen. Daß man damit anfängt unendlich zu sein, war ohne Beispiel geblieben. Diese achtunddreißig Takte werden nicht mehr geschrieben werden. Wie die Blasinstrumente in Erwartung der durch das Allegro aufzuziehenden Schleusen seeliger Lust sich hinter dem Gewebe der Saiteninstrumente leise laut machen! wie sie hinter dem Vorhange des Bildes auf den Sprung in die Wonnen des Lebens lauern!

Im Ouvertürenstyl ist die voraufgehende langsame Bewegung gewöhnlich ein erster Satz, wie im Don Juan, Egmont, Freischützen, Oberon, „Meeresstille und glückliche Fahrt", Athalia, Melusine, in den drei Ouvertüren in C Dur zur Oper Beethovens, wo die langsamen Bewegungen erste Sätze von Ouvertüren in zweien ausmachen. —

Der sinnigste Rahmen, der je die Hände eines Künstlers verließ, ist die ewig denkwürdige Introduktion im Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente von Mozart.

Nach diesen Andeutungen, nach Vorgängen im großen Beethoven selbst, wird man beurtheilen, ob die Fusion der beiden Bewegungen in den ersten Sätzen einiger seiner letzten Werke nicht die Erfindung eines neuen ersten Satzes ausmacht (op. 102, Nr. 1, op. 109, op. 127, 130, 131, 132).

Das Adagio.

Wir bezeichneten das Adagio der Chorsymphonie als das höchste im Symphoniestyl bekannt gewordene.

Die Adagios im Cis- nnd A Moll-Quartett gehören zu den größten und ausgeführtesten im Quartettstyl, liegen aber nicht hinter den Grenzen der großen Adagios der zweiten Periode (F Dur-, E Moll-Quartett op. 59). Sie erweitern diese nicht an sich in Form und Gehalt, nur das Adagio des Es Dur-Quartetts op. 127 ist wiederum ein an sich höherer Ausdruck der Variationenform im Quartett-Adagio. Das Adagio (sostenuto appassionato a con molto sentimento) der Riesensonate op. 106 führte Beethoven in dieser Form weiter, weil ihm, einem *Tasteninstrument* gegenüber, größere Freiheit in der ganzen Behandlung zustand, als dies bei den immer etwas ängstlich zu einander hinüberblickenden vier Saiteninstrumenten möglich war. Höchste Adagio-Stufen in der angewandten Musik ersteigen in der Missa solennis des Incarnatus, Sanctus, Agnus Dei, welche Sätze neue rhythmische Begriffe aufstellen, deren sich die erste Messe (op. 80) noch lange nicht bewußt geworden war.

Das Maaß menschlicher Trauerergüsse im elegischen Adagio, wie sie gar nicht immer in Beethoven vorherrschen, der dem erhaben getrösteten Adagio *), wie dem einschmeichelnden, Platz

---

*) Vierte, neunte Symphonie, Septett, Quintett op. 29, Pianoforte-Sonate op. 22, op. 2 Nr. 2, op. 7, Sonate für Pianoforte und

zu machen weiß (Sonate op. 31, Nr. 2 Adagio grazioso $^9/_8$), erschöpft das Adagio in op. 106, das herzzerreißende der Sonate für Pianoforte und Violoncell mit der vielleicht unspielbaren Fuge (op. 102 Nr. 2 con molto sentimento d'affetto, D Moll; die Idee liegt in den tiefsten Regionen der Bässe und ist an den kurzen Zweivierteltakt gebunden. Eins der merkwürdigsten und ungekanntesten Adagios in Beethoven).

Das Scherzo.

Das Scherzo, welches nach der zweiten Periode kaum einer Erweiterung fähig schien, entfaltet weiter gehende Reichthümer

Violine op. 30, Nr. 2, drittes und fünftes Pianoforte-Konzert. Auch das passionirte Adagio ist nicht zu vergessen (erstes Quartett: Adagio affettuoso ed appassionato), Sonate für Pianof. und Violine op. 12 Nr. 3, erstes Pianof.-Konzert op. 15 und andere Beispiele. Beethoven et ses 3 styles: La canzone di ringraziamento in modo lidico offerta a la divinita da un guarito (Quatuor en la mineur op. 132) est une scéne magnifique quand même le mode de fa majeur sans le si bé mol (modus lidicus) a quelque chose d'inaccoutumé pour l'oreille, effets que Beethoven n'entendait pas dans son for intérieur, ravi qu'il était sans plus entendre de l'oreille humaine. S'arrêter à ces étrangetés et autres semblables, serait se montrer indigne de savourer les ineffables beautés qu'on y trouve aussi bien." „Der Modus lidicus ist ein abermaliger Hinweis auf die Sympathien Beethovens für den Kirchenstyl in dieser Periode. Erst von der ergreifenden Stelle, wo die wiederkehrenden Kräfte des Kranken mit den Worten bezeichnet werden: s'entendo nuova forza wird das Stück das von allen Nebenbeziehungen freie, mächtige Beethovensche Adagio. Bewundere neue Formen im letzten Quartett op. 135.

in einer nunmehr entschiedenen Adoption des zweitheiligen Rhythmus. In den 5 Quartetten, in denen jedem ein Scherzo oder ein Satz enthalten ist, den man dafür zu nehmen hat, in 3 Pianoforte-Sonaten von 5, von denen dasselbe gilt, braucht Beethoven das Wort nur einmal (op. 106), sonst steht Prestissimo ($^6/_8$ Sonate opus 109), Allegro molto ($^2/_4$ Sonate op. 110), Presto ($^4/_4$ B Dur-Quartett op. 130) Presto ($^4/_4$ B Dur-Quartett op. 130) Presto ($^4/_4$ alla breve Cis Moll-Quartett op. 131), Allegro ma non tanto ($^3/_4$ A Moll-Quartett op. 132), Vivace ($^3/_4$ letztes Quartett op. 135), Molto vivace ($^3/_4$ Chorsymphonie im dritten Theil des Satzes Presto $^4/_4$ alla breve).

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Beethoven in Duetten mit dem Scherzo so sparsam umgeht, daß in 10 Sonaten für Pianoforte und Violine nur 3 Scherzos vorkommen (op. 24 op. 30 Nr. 2 op. 96), in 5 Sonaten für Pianoforte und Violoncelle ein einziges (das in der zweiten Periode äußerst charakterisirte in der A Dur-Sonate op. 69). In den 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncello op. 102, welche zu dem Undurchsichtigeren der dritten Gruppe gehören, fehlt das Scherzo ebenfalls. Hier wo phantastisch geniale Intentionen vorherrschen, lag ein ungestümer alla breve-Satz sehr nahe. Man wagte da fast den Wunsch, der in den Bagatellen op. 126 so gut wie verlorene Presto-Satz wäre, und dann so viel bedeutungsvoller, in die D Dur-Sonate op. 102 übergegangen.

Aber Beethoven kannte keine Mosaikarbeit. Seine Sätze sind die Strahlen der Grundidee eines Ganzen *).

*) Aus der Luft gegriffen, notorischen Thatsachen widersprechend, und unkritisch in sich, ist die Fabel von Fétis, das Finale der C Moll-Symphonie habe einmal den zweiten Theil der Sinfonia eroica ausgemacht, die Beethoven den Konsul Bonaparte widmen wollen, bei der Nachricht, daß der Konsul Kaiser geworden, aber so umgearbeitet habe, wie sie uns vorliegt, wo denn allererst das Finale der C Moll-Symphonie ihm die Idee zu den drei ersten Sätzen derselben gegeben. Da man nicht wohl glauben kann, daß französische Ignoranz, welche freilich die stärkste, sich nur bis dahin verirrt, um durch französische Kritik gut geheißen zu werden, so stehe die Stelle im Original da: „On dit que le 2d morceau de la symphonie héroique était achevé et n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroique mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.“ Wenn das die Ansicht eines berühmten Conservatoire-Direktors über die Symphonie als solche ist, so muß man sich nicht wundern, daß noch kein Konservatorium eine Symphonie hervorgebracht hat. Beethoven et ses 3 styles p. 36. La symphonie héroique n'aurait compté que deux morceaux? à quelle circonstance attribuer alors le Scherzo, le final? La symphonie en ut mineur, on la devrait à un morceau écrit pour la symphonie héroique? Le génie se trouve d'autres raisons pour créer, il ne procède point ainsi. Les trois premiers morceaux de la symphonie en ut mineur ne sont point un colage dû au dernier, une idée venue après coup. Cette manière de voir rapetisse le génie

War ihm das Scherzo als Ganzes, als musikalische Person nicht zu lieb, um es nicht auch einer gewissen musikalischen Einheit in der Ausführung anzuvertrauen, welche zwei Instrumente, die in ihrem gegebenen Dualismus immer etwas Konzertirendes haben werden, nicht boten?

Die vier großen Harfengriffe (pizzicato) der vier Instrumente zu Anfang des Scherzando vivace im Es Dur-Quartett op. 127, nach denen das Violoncell-solo, so zu sagen, in das Scherzo hineinhinkt, in welchem sich dann die wunderbarsten Dinge begeben, bilden eine neue Exposition einer neuen Anschauung der Scherzoform. Dies gilt in demselben Maas, unter anderen Bedingungen, von den beiden Prestos in Mitte des B Dur und Cis Moll-Quartetts an Stelle des Scherzos, d. h. der raschen Bewegung zwischen dem ersten Satz und der langsamen Bewegung (Adagio, Andante) oder zwischen diesem und dem Schlußsatz. Diese Prestos sind neue Ideen in neuen Formen, in dem durch die zweite Periode mehr vorbereiteten unangebahnten, als schon selbstverständig auftretenden alla breve

au manoeuvre, l'art au métier de fabriquer des „morceaux" comme ou confectionne des pièces de marquéterie. Et faut-il aller bien loin pour expliquer la présence d'une marche funèbre dans un ouvrage, qui porte au front le nom de Bonaparte? Aux yeux du monde antique, dont Beethoven aimait à personnifier les idées (v. op. 97 du catalogue), la mort se mêlait en tout à la vie, on ne l'en séparait point; la marche funèbre était donc à sa place au milieu même des splendeurs du héros et cette idée était hautement poétique, elle opposait le „fatum" aux grandeurs humaines (ἀνάγκη).

Rhythmen im Scherzo. Ein ganz anders angethaner Geist als diese Vierviertel-Prestos, ist das Allegro ma non tanto im A moll-Quartett mit seinen einschneidenden Unisonen und seinem Klageliede in $^3/_4$.

Das Finale.

Am Charakterisirtesten gegen die zweite Periode sind die Schlußsätze in der dritten.

Wir fanden in der Symphonie die Fusion zwischen Instrumental- und Vokal-Geschlecht durch die Chorsymphonie.

In der Sonate greift Beethoven jetzt vorzugsweise zur Fuge. Dies ist in den sieben Sonaten der letzten Gruppe fünf Male der Fall (op. 101, 102, Nr. 2, 106, 109 (fünfte Variation), op. 110), auf eine noch viel bezeichnendere Weise aber im Quartettstyl (op. 133) und in einer Ouvertüre (op. 124).

Das geheimnißreiche noch gar nicht erkannte Werk der größten und merkwürdigsten im Quartettstyl bekannt gewordenen Fuge (Grande fugue tantôt libre tantôt recherchée pour 2 V. Alto et V.celle) op. 133, Allegro $^4/_4$ B Dur, 745 Takte, mit einer Einleitung in G Dur $^6/_8$ (Overtura benannt), einer engelverklärten Episode im freien Style (Meno Mosso $^2/_4$ Ces Dur) und einem Schluß $^6/_8$ (Allegro molto e con brio), dieses unverstandenste und undurchsichtigste Werk der letzten Gruppe sollte bekanntlich in der Idee Beethovens das Finale des B Dur-Quartetts op. 130 ausmachen, in der

Art, wie eine Fuge von dem beiläufigen Umfange der großen Sonate op. 106 diese abschließt. In dem Original-Manuscript des B Dur-Quartetts im Besitze des Fürsten Nikolaus Galitzin, welchem das Quartett dedizirt ist, steht die Fuge, wie sie später auf Anrathen Artarias, der dabei einen Vortheil ersah, von Beethoven als opus 133 herausgegeben, in dem Quartett durch das in demselben enthaltene Final ersetzt wurde (siehe das Nähere bei opus 130 im Katalog).

Dieser Ameisenhaufen vou Noten, giebt es doch einen Ameisenchor im zweiten Faust, überbietet Alles, was der letzten Periode Beethovens an scheinbarer weil noch unerklärter Zerrissenheit vorgeworfen worden.

Auch diese Erlösungsstunde wird schlagen. Mit Widerstreben kam der Verfasser an die letzte Pianoforte-Gruppe. Nach zwanzig Jahren Bekanntschaft blieb ihm dies Widerstreben. Seitdem er näher auf sie eingegangen, will er nur noch etwas aus ihr spielen. Es ist nicht der Reiz der größeren Neuheit den alten Gruppen gegenüber, es ist die Macht des Gedankens im Dichter der Chorsymphonie! Die Ausführung der Fuge op. 133 (vergleiche die Fuge für 2 V. 2 Altos u. V.celle op. 137, 83 Takte) gehört zu den Schwierigkeiten, welche einer Unmöglichkeit nahe kommen. Daß die Fuge von Anton Halm vierhändig arrangirt, von Beethoven als opus 134 herausgegeben, ganz unspielbar ist, sollte keinen Einwurf gegen das Werk abgeben. Der alten Violinschule kann dasselbe nur als ein Quartettgespenst erscheinen, als ein nie dagewesener

Alp, der vier gemarterte Instrumenle drückt. Eine unbefangene Virtuosenschule der Saiteninstrumente wird einmal das Geheimniß lösen, das die Spitze des Fugenverbandes dieser letzten Periode ausmacht.

* * *

In hundert Werken der ersten und zweiten Periode stößt man auf eine einzige Fuge (C Dur-Quartett op. 59), in den siebzehn Werken der dritten auf neun (op. 101, 106, 102 Nr. 2, 106, 109, 110, 124, 133, 137; die Fugensätze in der **Missa solennis** nicht gerechnet, wie wir die erste Messe nicht zählten).

Dies ist bezeichnend für die letzte Periode und erklärt sich überhaupt nur daraus, daß dem Könige des freien Styls nicht mehr die durch ihn in der zweiten Periode so hoch gehobenen Schlußformen (fünfte, achte Symphonie, C Moll-Quartett, Cis Moll-Sonate) zu genügen vermochten, daß er an neue Formen für neuen Gehalt dachte, an eine ganz neue Stellung und Bedeutung des Schlußsatzes als Gattungsbegriff.

Welches des ersten Satzes würdiges Finale, das den Anfängen der Grundidee korrespondirt hätte, war wol noch in der großen Sonate op. 106 im freien Styl zu erreichen? Was blieb nach dieser Adagio-Phantasie übrig, als ein durch ein Orgelpräludium (Largo) neuer Art vorbereitetes, dem mächtigsten Tasteninstrument verwandtes Letztes, die Fuge? — Zu der Fuge wendet sich Beethoven, als zu dem letzten Mit-

tel nach Erschöpfung der freien Formen, auf welche er die Fuge in Episoden zurückzuführen weiß. Die Fuge wird der den letzten und höchsten Geheimmitteln musikalischer Scholastik geöffnete Ausdruck unnennbarer Extasen der Dichterseele.

So entstand unter den Händen Beethovens die romantische Fuge, die Fuge, welche als Innerlichkeit nicht zu adäquatem Ausdruck gelangt (siehe das Ende dieses Abschnitts).

Unter den Händen von Händel und Bach, den großen Meistern der Fuge, welche sich selbst Zweck ist, über sich selbst aber nicht, als Trägerin der Idee, hinausgeht, war die Fuge die von der musikalischen Technik gestellte, vom Genie gelöste Aufgabe geblieben. Bei Beethoven ist die Fuge eine Seite des Unendlichen, ein Mittel, demselben näher zu kommen, der Idee zu einem prägnanten Ausdruck zu verhelfen. Er weiß es wohl, daß das Unendliche ihm zwar ein Mittel, nicht aber damit sich selbst überließ. Wählend, schaffend auch in dem Mittel, steht der Dichter unter dem Begriff des Unendlichen, das auch er nicht auszuschöpfen vermag.

Das Wesen der Fuge besteht darin, daß sie keine interpretative Deutung des Gehalts beansprucht, daß sie für sich selbst etwas ist, ein Konkretes, einen status in statu ausmacht.

Dies Konkrete weiß Beethoven zu dem Abstrakten zu erheben, zu seiner Idee zu machen. Man sieht leicht, daß dieß den ganzen Standpunkt ändert. In der C Dur-Quartettfuge op. 59 ist die Fuge der traditionelle Canon, höchst genial

den vier Saiteninstrumenten angepaßt. In der letzten Periode ist die Fuge in ihrer Verbindung mit den Stücken, welchen sie zu ihrem höchsten Ausdruck verhilft, eine neue Schöpfung in der Behandlung der Form sowohl, wie im Gehalt, durch Erfindung früher unbekannter, verklärter Episoden im freien Styl, die wie Goldstreifen das dunkelere Gewebe durchziehen und sich von dem, noch von dem trefflichen Cherubini (traité du contrepoint et de la fugue) divertissement genannten Begriff weit entfernen.

Charakteristisch in der Beethovenschen Fuge, wie man sie wohl nennen darf, ist die Wiederkehr eines bereits voraufgegangenen Satzes im freien Styl, inmitten der Fuge, welche Verbindung den Zusammenhang beider Style in der Idee darlegt. Wo ein solcher Zusammenhang nicht durch die Idee gegeben war, wo die Fuge in zwei Sonaten auftritt (op. 101, 102 Nr. 2), deren Oekonomie und Gehalt etwas Anderes erwarten lassen, da ist die Fuge auch nur eine unwillkürliche Beziehung zum Kirchenstyl, der, wie wir gesehen, Beethoven in dieser Periode im höchsten Grade präoccupirte, dem er sich in einer großen Messe um so ausschließlicher ergeben hatte, als ihm der Gegenstand ferner stand; da ist die Fuge eine Aeußerung dieser Anziehungskraft des Kirchenstyls auf den Techniker in Beethoven und nicht auf den Dichter.

Daß die so lieblich angelegte A Dur-Sonate op. 101 einer Fuge bedurfte, ja eine solche nur zuließ, wird so leicht Niemand behaupten.

Auf das mysteriöse, unendlich tief gegriffene Adagio in

der noch lange nicht erkannten Sonate für Pianoforte und Violoncelle (op. 102, Nr. 2) folgt schon konsequenter eine an sich mysteriöse, weil aus scholastischen Kräften wirkende Form, die Fuge.

Ob diese Duettfuge eine ausführbare, ist eine andere, wohl zu verneinende, das Wesen der Dichtung in der Musik aber eben so wenig berührende Frage, als der Umstand, daß die große Fuge in der Sonate op. 106 (14 Seiten, 315 Takte) in den meisten ihrer Theile, von dem Standpunkt eines Tasteninstrumentes, immer unausführbar und auch noch im besten Fall klavierroh zu bleiben verdammt ist, denn die Idee kann wohl in der Feder Sprünge machen, ohne sich aufzugeben, der Klavierspieler kann ihr aber nicht eben so nachspringen, ohne die Folge der Töne und damit den Klavierverstand aufzugeben. Für so etwas verantwortet aber Beethoven noch gar nicht, und solche immer höchst merkwürdige, weil in sich berechtigte, wenngleich ungeheuerliche Erscheinungen sind nach der Idee, nicht nach den Mitteln zu beurtheilen, welche die Idee geltend machen. Manches wäre auch wohl anders ausgefallen, wenn dem großen Geiste die Beurtheilung seiner selbst, dem Effekt nach, nicht durch den Verlust seines Gehöres entzogen gewesen wäre, weshalb ihn denn auch die Franzosen den tauben Musiker nannten, was so recht was für sie war und die Sache in aller Kürze, ohne Appellation, in Frankreich dem Causalzusammenhange nach erledigte. Wo ein Sinn fehlt, hat ein Franzose nichts mehr zu sehen.

Beethoven focht für seine große Sache, welche die der Be-

rechtigung des Geistes war, nur noch auf dem Papier, das einzige Schlachtfeld, das ihm geblieben. Hier ist der Held zu beurtheilen und vor Allem der Grundsatz zurück zu weisen, daß eine Intention, die man nicht leicht versteht, damit unverständlich ist.

Der Fuge war Beethoven in dieser Periode vielleicht darum so viel näher getreten, weil er bei einer, dem Prinzip nach technisch zu lösenden Aufgabe weniger des Ohres, als des musikalischen Verstandes bedurfte. Er schrieb sogar eine Ouvertüre im Fugenstyl, das einzige Beispiel (siehe die Entstehung der Ouvertüre bei op. 124 im Kataloge). Diese Richtung mußte ihn den Männern des strengen Styls nähern. Es ist etwas vom großen Bach und seiner Art, das Tasteninstrument zu behandeln, in den beiden letzten Variationen der Sonate op. 109, in den eigenthümlichen Veränderungen der **Arietta** in der letzten Sonate, welche Bezeichnung schon wie **Cavatina** und **danza tedesca** im B Dur-Quartett, wie der gewählte Takt ($^9/_{16}$) an Aehnliches in Sebastian Bach erinnert, dem solche von italienischer Vokal- auf die Instrumentalmusik übertragene Bezeichnungen geläufig waren, der komplizirteren in der **Missa solennis** und in den Chören der neunten Symphonie gebrauchten Taktarten ($^3/_2$, $^6/_4$), wie der **danza** zu geschweigen. Sebastian Bach hat so viele Tanz-Rhythmen unter so vielen undeutlich gewordenen Namen behandelt, daß man sich wundern muß, daß es der musikalischen Literatur immer noch an einem Bachschlüssel gebricht, wie man Rabelaisschlüssel hat. —

Noch abweichender als von der traditionellen Fugenform sind die für den Geist der letzten Instrumentalgruppe maaßgebenden Beethovenschen Fugenthemas in op. 106 und 133. Der Sprung auf den Triller (von f nach a Dezime) über die den Bässen zurollende rechte Hand weg, ist ganz im Charakter des im ersten Satze der Riesensonate vorherrschenden heroischen Elementes. Schwerlich hätten Händel, Bach, der in der Fuge so unendlich liebenswürdige Mozart, dieses Thema auch nur als ein Fugenthema gelten lassen. Hätten sie, die glatten Fugenmeister, aber auch dasselbe, seiner Folgen und genialen Behandlung halber, als ein Kuriosum hingenommen und die Ungeheuerlichkeit des Stückes damit entschuldigt, daß es am Ende nur einem Pianoforte gelte; so hätte sie kaum etwas mit der in Thema und Behandlung ihren Systemen widerstreitenden, dem unverletzlichen Heiligthum des Quartettsatzes zugewiesenen Fuge op. 133 versöhnen können.

* * *

Diese Umstände trugen viel dazu bei, die letzten Werke Beethoven's als musikalisch-apokalyptische erscheinen zu lassen, von denen lange Niemand etwas wissen wollte. Die eigenthümlichen Schwierigkeiten ihrer Ausführung, die man zu einer Unmöglichkeit derselben vergrößerte, ließen den Bann der Zünftigen gegen sie aussprechen. Da diese die einzigen waren, welche sich überhaupt an sie wagen durften, so blieb es bei der Meinung der Unmöglichkeit einer Ausführung der letzten Werke im Allgemeinen und der letzten Quartette im Besonderen. Pianisten, die immer weniger spröde waren und ihre Finger in Alles tauchen, verirrten sich wohl hie und da in die letzten Sonaten, das schwere Geschütz der Fuge schreckte aber diese leichten Fußvölker bald zurück, woher sie vom Modetand des Augenblicks gekommen waren.

Ein bemerkenswerthes Beispiel der Annäherung an Beethoven beobachtete der Verfasser in Paris. Hier war Baillot, einer der großartigsten Quartettspieler die es gegeben, über das F Moll Quartett hinaus, vor dem Es Dur Quartett op. 127 stehen geblieben. Der innige Beethoven-Spieler, dem sich noch im C Dur Quartett mit der Fuge Niemand

gleichstellen können, dessen breitem großen Spiel in dem damals noch viel verläumdeten Scherzo des ersten Es Dur Quartetts op. 74 erst recht wohl geworden, wie der kühne Schwimmer am liebsten gegen den Strom arbeitet, Baillot stand vor einem Werke, in dem er nicht mehr Beethoven fand. Das Baillot'sche Quartett, eins der besten in Europa, legte das erste Quartett der dritten Gruppe nach einem unglücklichen Versuche als unspielbar und unverständlich bei Seite. Baillot verschwieg sich indeß nicht, daß subjektive Unfähigkeit wol die Schuld tragen könne und kam auf seine Stimme zurück. Nach einiger Zeit hatte er sich in ihr eingelebt, wie er sich nach den ersten sechs Quartetten in den auf diese folgenden einleben müssen, um sie zu Triumphen im Quartettspiel zu machen. Hierauf vertheilte er die anderen Stimmen, mit dem Rath für jeden, es ebenso zu machen. Sie geigten Alle entsetzlich viel im Geheimen, wollten sich aber die Sache nur so eben angesehen haben, als sie nach geraumer Zeit zusammen kamen. Mit Entzücken fielen sich die Freunde um den Hals, als das neue Werk nunmehr in seiner ganzen Herrlichkeit vor ihnen stand. —

Und so wird es überall sein, wo es noch nicht dahin gekommen ist.

Baillot schrieb dem Fürsten Nikolaus Galitzin, der demselben das ihm gewidmete Quartett op. 127 im Manuskript mitgetheilt hatte: „Beethoven Vous introduit dans un nouveau monde. Vous traversez des régions sauvages, Vous longez des précipices, la nuit Vous surprend, Vous Vous

reveillez et Vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre Vous entoure, le soleil luit radieux pour Vous faire contempler les magnificences de la nature.

Wie der Leser, der unseren Untersuchungen mit einiger Aufmerksamkeit folgte, sieht, unterschied Baillot noch nicht in Beethoven, weiß auch er nur von einem Stück (morceau) mehr, das, seiner interpretativen Beurtheilung des Gehalts nach, eben so gut einer wie der anderen Entwickelungsstufe Beethoven'schen Geistes angehören kann.

Setzen wir mit Hegel das Romantische als die Innerlichkeit, die nicht zu adäquaten Ausdruck gelangt; so ist Beethoven in der zweiten Periode die Musik gewordene Romantik, in einem viel höheren Grade ist er dies aber erst in der letzten Periode. —

Zu der musikalischen Emanzipation in der zweiten kam die Emanzipation der Idee als Persönlichkeit in der dritten.

Das will die letzte Stylmetamorphose sagen.

Fassen wir die Gruppen hier am Ende der Untersuchung zusammen, so haben wir:

Die Tradition,

Die Emanzipation,

Die Aussöhnung in der Persönlichkeit.



Mit- und Nachwelt Beethovens.



Wir zogen Erscheinungen von allen Gebieten des Lebens in unsere Betrachtungen, um in dem Künstler die Kunst, in der Kunst das Leben zu erkennen.

Die menschliche Gesellschaft und mit ihr alle Kunst und Wissenschaft ist ein Relatives, alle menschliche Kenntniß ein Substrat, eine Folge von Schlüssen durch Vergleiche. Der Mastodont ist ein großes Thier, weil es Wiesel giebt. Mit- und Nachwelt Beethovens sind Dekoration, die seine Erscheinung in das rechte Licht stellen. Man muß Haydn und Mozart, Händel und Bach kennen, um zu ermessen, wer Beethoven war, was es mit ihm auf sich hat. Man hat Weber und Mendelssohn nicht zu vergessen und sich unter den Zeitgenossen umzusehen, um den Einfluß zu erkennen, den ein Geist wie Beethoven übte.

Insofern Mozart erst nach seinem Tode, in den Tagen Beethovens, zu voller Anerkennung gelangte, gehört Mozart der Mitwelt Beethovens an.

Wie der große Napoleon von sich sagen konnte: je suis un ancêtre, so hat auch Beethoven keine Kunstahnen, keine

Vergangenheit, ist er Gegenwart und Zukunft der Instrumentalmusik.

Händel, den Beethoven über Alles schätzte, weil er in seinen Oratorien die Löwenspur erblicken mochte, die er einmal in der Instrumentalmusik zu hinterlassen gedachte, Händel kann gar nicht als Instrumentalcomponist genannt werden, wo von Beethoven die Rede geht. Händel ist der Beethoven des Oratoriums, wie Sebastian Bach der Beethoven des strengen Styls.

Nicht nach dem Oratorium: „Christus am Oelberge“, nicht nach seinen zwei Messen, nicht nach seinen Fugen ist Beethoven zu beurtheilen, wenn er gleich, wie wir gesehen, der Schöpfer einer noch wenig verstandenen Fugen-Romantik in seinen letzten Werken wurde und ihm noch das opus mysticum der Quartettfuge op. 133 den „Hypogryphen sattelt, zum Ritt in das alte romantische Land“! —

Sebastian Bach, Händel, die Kirchenfürsten des geistlichen Styls, mögen die ersten Plätze in der Fuge, diese als den scholastischen Formausdruck verstanden, einnehmen; das macht sie noch nicht zu der Vorwelt Beethovens, die nur in diesem selbst, in der instrumentalen Natur seines Geistes zu suchen ist.

Die Idee, der in Tönen Ausdruck findende Gedanke, ist der Kern der Sache. Wir werden uns somit auch bei der Beurtheilung der Mit- und Nachwelt Beethovens an die durch ihn zur Anschauung gekommene Idee, an den Fortschritt im Geiste, nicht an den technisch-musikalischen Apparat und seine Modalitäten halten.

Nicht der strenge Styl und was damit zusammenhängt, ist das Charakteristische in Beethoven. Wir haben nicht bei Händel und Bach, in ihren Beziehungen auf Beethoven, zu verweilen, welche sich nicht in ihrer Behandlung des Apparats, sondern nur sehr allgemein in dem von ihnen in den Apparat gelegten Geiste aussprechen. Für unsern Zweck einer Beleuchtung Beethovens durch Zeitgenossen, um ihn selbst besser kennen zu lernen, stehen uns Haydn und Mozart am nächsten. Mozart namentlich ist die bei weitem wichtigste Erscheinung für eine Beurtheilung Beethovens, durch die Universalität seines schon in dieser Beziehung unvergleichlichen Genies sowohl, als durch seine Rückwirkung auf Haydn, von dem man meist übersieht, daß er so viel länger als Mozart gelebt und in dieser seiner spätern Lebenshälfte eben so viel von Mozart angenommen, als Mozart früher von Haydn.

Viele Werke Haydn's, die für die Salomonschen Konzerte in London componirten Symphonien zum Beispiel, sind später als die Mozartschen geschrieben. Man lies't in der Rigaschen Zeitung *) (22. Oktober 1855): „Auf dem Boden des doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge hat sich keine schönere und duftigere Blüthe entfaltet, als das deutsche Quartett für Bogen-Instrumente, wie wir es in den unübertroffenen Meisterwerken dieser Gattung von Haydn, Mozart und Beethoven besitzen. Haydn ist der Schöpfer der höhern Kammermusik und es gereicht dem Altmeister keineswegs zum

*) Siehe den Beethoven status quo in Rußland, bei Riga.

Vorwurf, sondern zum Ruhm, daß er, nachdem der reicher, tiefer und allseitig begabte Mozart den Kreis der Ideen und Formen dieser Gattung bedeutend erweiterte, sich dieser genialen Reform anschloß und in seinen spätern Arbeiten, in Quartett und Symphonie, sich Mozart zum Muster nahm."

Seine ganze Hingebung an den unsterblichen Strahlengeist Mozarts sprach der große Haydn im Jahre 1787 in folgenden kindlichen, in diesem Munde gewiß höchst bedeutsamen Worten aus: „Könnte ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde — so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen." (Allgemeine Musik. Zeit. 1851. S. 493.)

Schon aus dieser Wechselwirkung der beiden großen Männer auf einander geht hervor, daß in Bezug auf Beethoven Mozart besonders ins Auge zu fassen ist.

Fangen wir mit dem Klavier Mozarts an. Mozart ist der Schöpfer des höheren Repertoirs des Tasteninstruments, seiner geistigen Archive im freien Styl, zu dem die Behandlung des Instrumentes im Allgemeinen, durch die Bach's, einen ersten Grund im strengen, sehr viel weniger jedoch im freien Styl gelegt hatte. Die Mozartschen Klaviersonaten sind noch eine Fundgrube musikalischer Ideen, zumal im Adagio; die Hauptsonaten für Klavier und Violine höchste Aus-

drücke einer Form, die gar nicht zu übertreffen war, weil sie sich genügte.

Die vor-Beethovenschen Zeiten hielten das Klavier (cembalo) für ein Bastardchen der Orgel. Deßhalb schielt in ihnen auch die Fuge, oder zum Mindesten die imitatorische Tonform, aus jeder Ecke so neugierig hervor. Diese Ansicht war es, die Beethoven ganz aufgab, um das Pianoforte als einen Behelf seines mächtigen Orchesters anzusehen, gegen den das Gedankenstrichchen, das Mozart sein Klavier nannte, nichts vermochte *). Was mußte nicht Mozart fühlen, als er die Phantasie iu C Dur (bekannter unter dem Namen Phantasie und Sonate), eine, den größten Instrumental-Schöpfungen Beethovens ebenbürtige Dichtung, in den für eine solche Holzschachtel geltenden Zeichen niederlegte! Die herrliche vierhändige Phantasie in F Moll ist eine Kapital-Composition, die Niemand nachzuahmen auch nur gewagt. Nicht für die Kaiserliche Eremitage in St. Petersburg schrieb Mozart die Phantasie, zu den Zeiten der Kaiserin Katharina II, wie man zuweilen verbreitet hat, sondern für den Eigenthümer des Kunstkabinetts am rothen Thurm in Wien, Müller, (Graf Deym), ein Busenfreund des unsterblichen Namens, der ihn um ein bedeutendes Stück, galt es gleich einer Spieluhr, gebeten. Mozart that einen Meistergriff in

*) Der in allen Dingen geistreiche Lißt, ein Künstlerbegriff, wie sich ihn die Zeiten von Mozart und Beethoven gar nicht bilden konnten, hat den Flügel Beethovens, das Kästchen Mozarts in einem Zimmer der Altenburg vereinigt.

seinen Genius und setzte das Meisterwerk später vierhändig für Piano.

Einen bleibenden Platz behaupten in der Geschichte des Pianoforte die Phantasien von Mozart in C und D Moll, die Phantasie mit der Fuge (C Dur), einige Rondos (Romanze Es Dur; Andante A Moll). Die Andanten und Adagios der meisten Sonaten sind lyrisch-dramatische Heldenscenen ohne Theater. Das Adagio in der Phantasie (und Sonate) ist eine Scena ed Aria für Klavier, in einem Styl, den man „römisch" nennen möchte. Was Beethoven in dieser Art geschrieben (Sonate op. 22), hat einen zu symphonistischen Charakter, um, wie in Mozart, für reine Klaviermusik gelten zu können. Das Finale der Phantasie zeigt die Macht, zu der man die Synkopen erheben kann, deren Anwendung Beethoven, insbesondere seit der Sinfonica eroica, so erstaunlich erweitern sollte.

Der vorherrschende Ausdruck in Mozart ist zärtliche Innigkeit. Seine Melodie ist ein den blauen Himmel seiner ungetrübten Seele spiegelnder Fluß. Mozart ist die alles Persönlichen baare Musik; deshalb hat er so nachhaltig Schule gemacht, ist er so viel, bewußt und unbewußt, nachgeahmt worden. Beethoven hat man wohl bestohlen, zu einer Nachahmung seiner hat sich Niemand verstiegen. In Mozart bewundert man die Musik, in Beethoven, was er in der Musik sagt; die Erscheinung in Mozart, innerliche wie äußerliche, ist Musik, musikalischer Ausdruck, in Beethoven — Idee;

ihm ist die Musik äußerer Ausdruck inneren Wesens, der Faltenwurf, in den er seine Gedankenwelt kleidet.

Mozart's Instrumentalmusik (Symphonie, Quartett, Sonate) hat heut' zu Tage etwas von einem längst unpraktisch gewordenen goldenen Zeitalter.

Ver erat aeterum, placidique tepentibus auris
Mulcebant Zephyri natos sine semine flores.

Man hat 39 Sonaten von Mozart für Piano und Violine. Kein Componist verschmolz glücklicher diese so verschiedenen Instrumente, daß sie sich auszuschließen scheinen. Die herrlichen Sonaten in F und G Dur (mit den Variationen), die Sonate in A Dur mit der Fuge, die lebensprühende A Dur Sonate (6/8) mit dem erhabenen Adagio, dem unermüdlichen Presto und noch schöneren ersten Satze sind unerreicht. Das Andantino der B Dur Doppelsonate könnte das Glück eines Tenors in der Oper machen, (siehe Heft 15—18 in der Haslinger'schen Ausgabe der Klavierwerke Mozart's mit und ohne Begleitung). Unter den zehn Sonaten von Beethoven für Piano und Violine sind die ersten sechs geniale Nachbildungen Mozart'schen Styles, Mozart'scher Behandlung des Saiteninstruments, im Verhältniß zum Pianoforte. Dieser Einfluß Mozart's spricht sich noch sogar in den Verhältnissen der großen Beethoven'schen Doppelsonate op. 47 aus (**Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer**). Man vergleiche diesem, der Symphonie genäherten Werke, die obengenannte

Mozart'sche A Dur Sonate ($^6/_8$). Schon in dieser ist die von Beethoven erweiterte Emanzipation des Klaviers als musikalisches Instrument, augenfällig. Der bei Beethoven so ausgesponnene Schlußsatz zeigt ganz die rhythmische Behandlung eines solchen Stoffes durch Mozart in dem ersten Satz der angeführten Sonate. Mozart war der erste Componist, der den Schlußsatz eines solchen Duetts im Finale zu einer Proportion von 427 Takten erhob, denen in dieser Beziehung die 537 Takte des Beethoven'schen Finale entsprechen. Und welch' ein Adagio hat erst Mozart seiner Sonate gegeben! — Daß ein Mann von dieser Kraft des Genius, bei einer so technischen Richtung, Schule gemacht, wie nicht Beethoven; daß sein Einfluß auf Beethoven unvermeidlich war, wird Niemanden Wunder nehmen, wohl aber, daß, wie es gekommen, Beethoven die Schule Mozart's hinter sich lassen können, um in einer außerordentlichen Individualität sich so weit über die objectiv unendlich schöne Totalität der Kunst in Mozart zu erheben. —

Die Vorzüge aller Schule, die eingänglichere Form, die so viel verständlichere Bedeutung der Dinge brachten die aller Doktrin anhängenden stereotypen Verhältnisse mit sich. So hat ein zweiter Theil bei Mozart nie die unvorhergesehenen Ausführungen eines zweiten Theiles bei Beethoven. Ein zweiter Theil bei Mozart sagt durchaus nichts, was der erste nicht schon gesagt hätte; er ist Mozart eine technische Aufgabe, deren Lösung einen Triumph musikalischer Technik mehr ausmacht. Selbst in Haydn ist in dem zweiten Theil der Phan-

tasie zuweilen ein größerer Spielraum eingeräumt. Beethoven hingegen hat in einem ersten Theil nur so eben zu sprechen angefangen und Niemand wird je errathen, was er erst im zweiten Theil Alles zu sagen finden wird. Die Idee der Schule, einen ersten Satz (Allegro) in zwei Theile zu theilen und den ersten zu wiederholen (Reprise), eine Quadratur, von der abzugehen Haydn und Mozart für eine Todsünde gehalten hätten, gab, wie wir gesehen, Beethoven lieber ganz auf, (op. 54, 57, 90, 101, 109, 110 F Dur, F Moll Quartett op. 59, 94, Chorsymphonie).

Mozart hat dreiunddreißig Symphonien geschrieben, von denen zwei (G Moll, C Dur mit der Fuge) Progressionen in der Form zeigen, die auf Beethoven vorbereiten. Eine Minuett, wie in der G Moll, eine Fuge wie in der Jupiter-Symphonie, sind nie geschrieben worden; beide Stücke sind die Apotheosen ihrer Form. Das wußte Beethoven und hütete sich wohl vor Nachahmung. —

Oulibischeff sagt in seiner Biographie Mozarts, daß die längste Symphonie Mozart's 933 Takte, die Sinfonia eroica 1900 zähle. Nicht nur die arithmetischen Proportionen wuchsen mit Beethoven's Symphonien, der Geist in ihnen greift in demselben und wohl noch in einem viel größeren Verhältnisse weiter und tiefer.

Durch die Kammermusik Mozarts (Quartett, Duo, Solo-Sonate) geht ein Hauch der griechischen Welt; der schönen Familie unter den Völkern. Nicht aus den Blumenkelchen des Hymettus allein, auch aus einem Mozart'schen Adagio träufelt der den Göttern der alten Welt mundende Honig.

Es ist etwas von griechischer Baukunst in Mozart'schen Linien. Sie sind voraussichtlich schön. Die Natur seines lichten Genius ist klassisch beruhigt.

Wo überall die Kunst das Schöne als solches faßte, als die über dem Einzelnen schwebende Totalität des Schönen, da stand sie immer einzig da, wie in der griechischen Baukunst, die man, wie einen Mozart, nicht übertrifft, an deren Stelle man aber etwas anderes setzen kann. Die noch in dem Einzelnen das Ganze aussprechende musikalische Bauordnung vertritt Beethoven, wo man ihn dem Alles in Allem fassenden Mozart gegenüber betrachten will. Bei keinem großen Manne der Kunst laufen indeß so viel Gemeinplätze mit unter als bei Mozart. Seine bedeutendsten Werke allein sind davon auszunehmen. Eine große Zahl der Konzerte, Sonaten, Variationen, bei weitem die meisten Symphonien, einige Quartetten und Trios tragen den Stempel der bestellten Arbeit und sind wohl von den Meisterwerken zu unterscheiden, die dem großen Namen für alle Zeiten seine Größe erhalten werden.

Nach einem solchen Vorgange in diesen Dingen lag für Beethoven nahe, es sich eben so bequem zu machen. Die gewissenhafte Sorgfalt, die Beethoven auf seine Compositionen verwandte, unterscheidet ihn wesentlich von Mozart, in dessen Räumen mancher ideal schöne griechische Kopf, eine Venus von Milo neben einem verblichenen Maskeradenanzug zu ruhen kommt, dessen Schnitt zu keiner Zeit schön war. Man wird Beethoven auch nicht ein mittelmäßiges Quartett, nicht eine chwache Symphonie nachweisen. Die Kinderschuhe, in welche

der göttliche Mozart noch in seinem Mannesalter mit Wohlbehagen tritt, stellte der ernstere Beethoven für immer in einigen Variationen, in Jugendversuchen für Blasinstrumente bei Seite, die aus der ersten Zeit stammen, wenn sie gleich aus pecuniairen Gründen erst später den Verlegern überlassen wurden, wie das Sextett und Trio für Blasinstrumente (op. 71, 87). — Hierher gehört der in ein großes und schönes Stück, in die Phantasie mit Chor, verirrte Gassenhauer der Flöten- und Fagott-Solos in den Variationen des sonst so edel und großartig behandelten Themas, das dem Chor zum Grunde gelegt ist.

Wir sahen, wie Beethoven in der Fuge ein neues Leben entzündete. Es wäre mithin verfehlt, Beethoven auf diesem Felde nach dem Vorgange Mozart's messen zu wollen. Hatte Beethoven in seinem C Dur Quartett op. 59 eine Fuge geschrieben, die man einigermaßen der wunderbaren, fugirten Ouvertüre zur Zauberflöte an die Seite stellen mag, so sind seine späteren Zeiten in der Fuge (op. 133, 137) doch nicht mit der in unendlicher Meisterschaft, aber auf einem Boden, der dem Romantischen Ausschluß gibt, wurzelnden Fuge Mozart's für zwei Violinen, Alt und Violoncell (C Moll) zusammen zu stellen, sondern nur aus Beethoven selbst zu beurtheilen.

Ohne glatte Fugen zu schreiben, hatte sich Beethoven nicht weniger des Kontrapunktes und aller seiner Geheimnisse bemeistert; das durchsichtigste Beispiel liefert die Fuge in der Sonate op. 110, wo alle Metamorphosen der Behandlung eines Themas im strengen Styl vorkommen (augmentatio, diminutio, duplica, triplica diminutio, suppressio mensurae).

Der Reiz einer Fuge liegt hauptsächlich in der mystischen Idee, welche die Form als solche ausspricht und so zu sagen in sich selbst zerlegt. Es ist gut, hier zu bemerken, daß je weniger dem Vortragenden davon klar wird, desto mehr er sich in der Idee gefällt, recht viel davon zu verstehen. Es dürfte sich mancher Fugen-Enthusiasmus in der höheren Dilettantenwelt durch diesen comes erklären.

Bei einem Quartett von Haydn und Mozart kommt man nicht einmal auf den Gedanken, nachzuforschen, was sie wohl sagen, welche Idee sie aussprechen wollen. Sie geben ein vortrefflich componirtes Musikstück und haben damit genug. Das Individuum in Haydn und Mozart ist die Bauordnung deren sie sich bedienen nicht der konkreite Gedanke. Es giebt Ausnahmen (G Moll-Quintett, D Moll-Quartett von Mozart, das letzte Quartett in B Dur von Haydn $^{4}/_{4}$). Daher hat denn auch Haydn einige achtzig, Mozart eine größere Zahl unbekannter, als bekannter Quartette, Beethoven nur sechszehn solcher geschrieben, die eben so viel Stücken von Sheakspeare, Göthe und Schiller gleichkommen. Mit dem Haydn-Mozart'schen Quartett ist es besonders wie mit der griechischen Baukunst welche sich in der absoluten Schönheit ihrer Linien befriedigt und nicht weiter geht. Das Haydn-Mozart'sche Quartett ist ein an sich schönes Gebäude, von dem man nicht weiß, zu welchem Zweck es dient. Dies ist der allgemeine Standpunkt, von dem es Ausnahmen giebt. Im Quartett, dessen Gewebe, so zu sagen, auf der Hand liegt, zeigt es sich andererseits so recht, wie Beethoven hier ganz besonders eine gemischte Bauordnung vertritt, die durch den Gedanken, dessen

Trägerin sie wird, zu der Seele spricht. Beethoven ist der Philosoph des Quartetts, jedes seiner sechszehn Quartetten hat eine Persönlichkeit, welche in der Individualität des Grundgedankens besteht. Schon aus diesem Grunde opferte Beethoven später gern der Individualtät, was in der Schule von Haydn und Mozart noch der Totalität gebührte — die Reprise. Man findet sogar zwei Reprisen im ersten Satze (Mozart im G Moll und Es Dur Klavierquartett, nicht auch in dem in unvergleichlichem Ebenmaaße geschriebenen Quintett mit Blasinstrumenten). Der zweiten Reprise folgt dann gewöhnlich ein besonders kräftiger Epilog, wie in Mozart. Auf diese Form ging Beethoven nie ein. Er schreibt Amenda nach Kurland ohne Datum: „daß er erst jetzt recht Quartette zu schreiben wisse.“ Dieser in den Signalen für die musikalische Welt (Nr. 5. 1852) zuerst abgedruckte Brief ist nothwendig nach Herausgabe (1801) der ersten 6 Quartette op. 18 geschrieben, und bezieht sich somit auf die zweite Reihe, auf die Quartette op. 59. Wir wissen genau durch Wegeler (S. 30), daß bei dem ersten Versuch Beethoven's, im Jahre 1795 auf Bestellung des Grafen Appony, ein Quartett gegen ein bestimmtes Honorar zu schreiben, das erste Mal das Violin-Trio op. 3 (1796), das zweite Mal das Violin-Quintett op. 4 (1796) entstand. Spricht somit Beethoven von Quartetten zu Amenda, die er bereits geschrieben, so können dies nur die sechs ersten op. 18 sein, die Beethoven zu schnell hinter einander schrieb, um sie einzeln im Geiste von einander zu trennen, verweist er in dem Briefe auf die drei Quartetten in

op. 59, welche bereits im Jahr 1807 in Wien im Manuskript gespielt wurden und 1808 erschienen (siehe das Nähere in den Quellen bei op. 59 in unserm Katalog). Dies ist auch darum wahrscheinlich, weil der Stylunterschied zwischen den ersten drei Quartetten op. 18 und den folgenden drei in op. 18 (zweite Lieferung, livraison), giebt es anders einen solchen, der nicht nur in der Verbindung einer langsamen und raschen Bewegung zum Finale des sechsten Quartetts (**La Malinconia**) bestände, Beethoven gewiß noch nicht veranlaßt hätte, desselben Erwähnung zu thun. Wie nahe dagegen lag diese selbstzufriedenere Erwähnung hinsichtlich der zweiten Reihe in op. 59, op. 74. Wichtig ist die Stelle im Briefe, weil sie herausstellt, wie viel höher Beethoven selbst jene zweite Reihe schätzte *).

War Mozart der Mann musikalischen Genies, dem sich Beethoven eine Zeitlang in seinen Ideen unterordnete und diese noch niederhielt, dessen Formeln noch in einigen Nummern des Fidelio (1805) zu erkennen sind; so hat Niemand dermaßen die Instrumentation Beethovens in Oper und Or-

*) Falsch verstand den Brief Seroff (siehe den Beethoven status quo in Rußland bei St. Petersburg), wenn er in der Stelle: „ich habe seit der Zeit, daß Du fort bist, Alles geschrieben, bis auf Opern und Kirchensachen" finden wollen, Beethoven habe seine Oper, seine erste Messe componirt gehabt, weshalb der Brief zwischen 1805 und 1810 falle, in welchem letztern Jahre die Messe erschienen. Die Stelle sagt das Gegentheil und von der Messe spricht die A. M. Zeitung bereits im Jahr 1807, was Seroff im Katalog von Beethoven et ses trois styles übersehen.

chester benutzt, wie der geniale Componist des Freischützen, der Euryanthe, des Oberon.

Unabhängig von Beethoven tritt Weber erst auf dem Pianoforte auf, welchen Begriff er ganz eigentlich unseren Tagen überlieferte. Die Dezime, die „zerstreute Harmonie", der herrische Gebrauch der linken Hand sind Webers Erfindung. Beethoven war das Klavier zu keiner Zeit mehr als ein Mittel, instrumentale Ideen am leichtesten aufzuschreiben; unter den Händen Webers ist das Klavier zu einem Instrument erwachsen, das Weber als solches behandelt wissen will.

Die Geschichte instrumentaler Tondichtung hat Weber nicht als den Ebenbürtigen eines Haydn, Mozart und Beethoven zu nennen; seine Klaviermusik indeß ist ein für das Instrument, nicht auch für die musikalische Idee so bezeichnender Fortschritt, daß sie, als solche, Beethoven hinter sich läßt. Die lieblichen Klaviersonaten Mozarts sind Quartett-Cartons; die großartigen Sonaten Beethovens symphonistische Rhapsodien; die ritterlichen Sonaten Webers sind der vollkommenste, der glücklichste Ausdruck eines Instrumentes. Das Klavier Mozarts, mit andern Worten, ist das verbesserte Cembalo Haydn's, dessen magere Saiten noch durch Metallstiftchen und Federposen angeschlagen wurden; das Piano Beethovens ist ein Mikrokosmos des Orchesters; das Instrument Webers das vom Quartett- wie Symphonie-Carton gleich freie, selbstständige, sich genügende, selbstbewußte Pianoforte, dessen Mißbrauch zu unmusikalischen Zwecken in unseren Tagen den Standpunkt der Kla-

viermusik auf das Gebiet mechanischer Industrie verrückt hat. So sind die nach allen Sonaten Beethovens noch, neuen, immer edlen Erscheinungen der vier Klaviersonaten von Weber, die mit Keckheit, wie Weber sich ausdrückt, vorzutragende, ein Lichtmeer ausströmende Polacca in E dur zu verstehen; so die Sonate für Piano und Klarinette (welche letztere Stimme weder in einem Violin-, noch Violoncell-Arrangement wieder zu geben ist), so die ersten Konzerte in C und Es dur, die Aufforderung zum Tanz, das Konzertstück, das eigenthümliche Quartett und Trio für Pianoforte, das reizende Quintett für Klarinette und Bogeninstrumente. Im Klarinett-Repertoire bilden die Weber'schen Concertinos, die Variationenpiece eine reizende, duftende Oasis in der unerquicklichen Konzert-Wüste unserer Tage. Aber Auffassung muß das Blasinstrument mitbringen, etwas mehr als gute Lungen und den Wunsch, Geld zu verdienen, auch etwas weniger Ignoranz der guten Literatur des Instrumentes, als Italiener und Franzosen gewöhnlich besitzen. —

Was Weber vor noch stärkeren Anleihen bei Beethoven bewahrte, war ohne Zweifel die ihm inwohnende Idee seines Freischützen, welche entfernter oder näher, deutlicher oder undeutlicher, allen seinen Erfindungen zum Grunde liegt. Wie Beethoven in der Idee, so wurde Weber in der Form von den Zeitgenossen verkannt und verleumdet. Seine Dezimen (das Kommißbrod des Pianoforte unserer Tage) erschienen unbequem, seine Oktaven, die er zuerst in raschen Figuren schrieb (Finale der Joseph-Variationen) eine reine Unmöglich-

keit. Hierzu kam, daß die Durchführung und der Mittelsatz bei Weber oft etwas Dilettantisches an sich hatten, was schon bei Hummel wegfiel, welcher der Mozart'schen Schule angehörend, den Apparat so in den Vordergrund rückte, daß unter demselben die Idee nur so eben und gerade nicht immer besonders sprechend heraussieht. Hummel dachte mehr darau, den Klavier-Virtuosen, als dem Klavier eine gedankenreiche Literatur zu schaffen. Das war es ohne Zweifel, was Beethoven von Hummel so zurückhielt*), trotz der Achtung, die er ihm zollte und die Hummels größere Werke (Quintett, Septett, nicht auch das Septuor militaire) in so hohem Grade als musikalische Arbeit verdienen. Die berühmte Virtuosen-Sonate Hummels in Fis Moll konnte dem Dichter der Sonate, op. 106, welche nicht von Hummel zu verdauen war, höchstens als ein schwülstiges Weihnachts-Carmen erscheinen. Ist doch noch in der schönsten vierhändigen Sonate, welche die musikalische Literatur besitzt, in der As Dur-Sonate von Hummel, die Arbeit weit über die Idee zu stellen und dies noch sehr viel mehr in den Hummelschen Konzerten (A, H Moll, E Dur) der Fall.

Wie Mozart und Beethoven war Weber Pianist von Fach. Wie Hummel improvisirte Weber über vorgeschlagene Themen. Beethoven war der Charakter einer Person, einer Idee, das

*) Siehe den bedeutsamen Zusammenstoß Beider in Eisenstadt, bei Gelegenheit einer Aufführung der zweiten Messe von Beethoven, im Schlosse des Fürsten Esterhazy (1810) bei op. 86 im Katalog.

beste Thema zu Improvisationen, in denen sich ihm begreiflich Niemand gleichgestellt hat.

Die durch Hummel zuerst eröffneten Triumphzüge reisender Klavier-Virtuosen schliefen noch im Schooße der Zeiten, als Weber seine Pianofort-Odyssee durch Deutschland verfolgte. In seinen hinterlassenen Schriften giebt der geist- und gemüthreiche Mann vielsagende Winke, deren wir folgende Zeilen entnehmen: „Gastwirth: Sie wollen Konzert geben? Die Magd, die ein Maas Bier holte, hat mir's gesagt. — Mein Konzert war leer, weil tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Musiker hingingen, weil sie dort 24 Kreuzer mehr bekamen. Der Gedanke an Emilien läßt mich aber schön spielen."

Die Allgemeine Musikalische Zeitung (50 starke Bände in Quarto, von 1789 an), ist der Stapelplatz der Ungereimtheiten, der auf edle Künstler einmal angewandten Thierquälereien. Dort hat man die Foltern von Weber, von Beethoven nachzulesen, welche diese Geister nicht verhinderten, uns zu werden, was sie uns geworden. Dieser Kirchhof fossiler Konzertknochen des ganzen musikalischen Europas ist durch keine andere Quelle zu ersetzen. Hier wird von Beethoven als von einem Componisten gesprochen, der gerade nicht ohne Anlagen ist; von Weber als von einem nichts Versprechenden. Die ergötzlichsten Stellen findet man in unserem Kataloge abgedruckt. (Siehe versuchsweise op. 12, op. 47, op. 36.)

Der Kern der Weber'schen Idee ist der irdische Genuß, den sie veredelt, den sie aber Genuß sein läßt. Ganz verschieden

von Beethoven, der, kein gegebener Mensch in seiner Glückseligkeitssphäre, alle Menschen, das Menschliche in seinen Fehlern und Vorzügen, in seiner Pein, wie in seinem Glück, vertritt. Das letzte Wort Beethovens erfährt man nie. Nicht diese Erdenwelt ist sein Spielplatz, sein Zug geht nach oben; aus den Wonnen, aus der Pein ringt er sich dahin, wo er Wohnung macht.

Der Totalcharakter Beethovens ist der unendliche Dualismus der Berechtigung hienieden, der Sehnsuchtstriebe und der ihnen gewordenen, so viel geringeren Realität. Nicht jede große Seele kennt den nie geschlichteten Streit!

Weber ließ sich an den Wonnen des Lebens genügen. Das hört man seinen lebenslüsternen Melodien wohl an, und nur auf den Brettern greift er zum Samiel. Der Componist des Don Juan läßt sich die Realität recht wohl gefallen. Seine Gesänge besagen, wie das Leben für ihn besser und reicher hätte ausfallen können, damit aber selbst noch nicht besser zu sein hatte. Der Schmerz Mozarts ist eigentlich, nicht selbst sein Don Juan zu sein, und daß ihm die ducati zu einer „gran' festa fa preparar" abgehen. Oh! es war so weit aus der engen Wohnung im „kleinen Kaiserhause" (der jetzige Mozarthof) in der Rauhensteingasse in Wien, mit den zwei Fenstern auf einen engen, finsteren Hof, bis zu dem Saale, in dem Don Juan den goldenen Armleuchter ergriff, um dem steinernen Gaste zu leuchten. Mozart ist zärtlich, wo Beethoven leidenschaftlich wird; er beugt sich, wo Beethoven droht. Beethovens Frieden ist nur ein Waffenstill-

stand; immer zufrieden, fühlt sich Mozart glücklich bei dem Gedanken an ausreichenden Wohlstand, der noch gar keine Veränderung in Beethoven hervorgebracht hätte.

Man liest in den Reisebüchern Reichardts folgende in's Conversations-Lexikon und ähnliche Sammelwerke übergegangene Zusammenstellungen: „Haydn erschuf das Quarttet aus der reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wahnes aus. Er baute auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich frühe in diesem Palast eingewohnt und so blieb ihm nur, um seine eigene Natur auch in seinen eigenen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den so leicht Keiner weiter etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen."

Dieser in Bezug auf Beethoven höchst wackliche Thurmbau hat seine zahlreichen Verehrer gezählt, insbesondere unter der großen Schaar zünftiger, aber sonst ungebildeter Musiker, denen Tageslast und Mühe nicht erlaubte, in den Geist der Meister einzugehen, deren Werke ihre Milchkuh geworden waren. Beethoven wie Mozart, Mozart wie Haydn, sind die Schöpfer vollständiger Ideenbauten, keine Werkmeister, die zu der unsäglichen Arbeit eines Anderen das Ihrige thun, als arbeitete die ganze Kunst an einer ungeheuerlichen Babel und nicht auf den inponderablen Gebieten des Schönen, ein Jedes selbstständig für sich. An den Palast Mozarts baute Beethoven erst

recht eine Stadt in Palästen, sein **opus** ist eine erstaunliche **Fata Morgana** für sich, kein Krönen des Werkes eines Anderen, das Beethoven ein Ausgangspunkt wurde, den er bald hinter sich ließ, um nie wieder auf ihn zurück zu kommen. Indem er Mozart mit Haydn zusammenstellt, findet Reichardt einen melancholischen Zug in Mozart. Die Melancholie ist die Sache Beethovens. Die Melancholie hat er erfunden, in's Ungeheure getrieben und geheilt. Kaum 30 Jahre alt, versuchte er sich in der Melancholie im sechsten Quartett (**La Malinconia**), wo man dem Violoncelle Stufe um Stufe nachsteigt und vor einem Grabe stehen bleibt.

Haydn, der leichtgläubige, aber interessante Herodot der Symphonie und des Quartetts, naiv, ursprünglich wie der Vater der Geschichte, hat zu einigen Quartetten Adagios geschrieben, denen das Gartenhäuschen Reichardts, wo etwa er, der Herr Kapellmeister, seine Pfeife rauchte, zu eng sein dürfte. Am leichtesten schlüpfte in ein solches ein Finalchen von Haydn.

Auch Haydn schuf einen Palast, die reine Wohnung einer reinen frommen Seele, zu der aber die gelockte Chimäre des Dichters, die Mozart nicht unbekannt war, die aber erst Beethoven mit leiblichen Musikaugen erblickte, um sie nicht los zu lassen, keinen Schlüssel hatte. Die Liebe ist Haydn eine bürgerliche Hochzeit; Mozart ein Königliches Beilager; Beethoven — Alles, das vermittelte Geheimniß des Lebens. Dem verliebten Weber ist die Liebe — Max und Agathe. Das von Beethoven gefeierte Weib, die Armide seiner Herzensge-

biete, hat Niemand erblickt. Wie es ihn drängt, sie zu gewinnen; von den spiegelhellen Eindrücken der unbewußten seligen Jugendzeit, wo es ihn aus Wien an den Rhein zog, weil in der Jugend Liebe und Heimathsgefühle Hand in Hand gehen, bis zu den Geistes- und Lebenshöhen einer Trauersymphonie über die Freude!

Clementi ist mit Haydn und Mozart einer der Erzväter des Pianoforte. Beethoven hielt sich immer im Schisma, weil er das Piano als einen Orchesterbehelf behandelte. Noch im Klavier-Konzert, das doch einem bestimmten Instrumente gilt, ist ihm das Piano eine qualificirte Orchesterstimme. Clementi genügte das Piano als Instrument. Seine Sonaten, wie seine kleineren Bilder (gradus ad Parnassum) sind trocken, machten aber Schule. (Cramer, Dussek, Steibelt, Field.) Die von Clementi Didone abandonnata genannte Sonate bringt die poetische Idee hauptsächlich im Titel zum Ausdruck. Die bedeutendste Erscheinung dieser trockenen Richtung blieb John Field, der das so aufgezäumte Piano zum Ausdruck eines Romanzensängers brachte, der nie sehr tief ging, aber immer gern gesehen wurde. Ein Nebenzweig der Clementischen Schule, in einer gewissen, nach dem Großartigen strebenden Individualität, wurde Dussek. Auch er wirkte aber mehr für den Apparat des Instrumentes, als für den Geist, der durch den Apparat zur Anschauung kommen soll. Weiter reichte in der Vertretung des Höheren der edle Prinz Louis Ferdinand von Preußen, dem Beethoven sein Klavier-Konzert in C moll widmete (1800). Dussek ist vergessen, der Prinz ist es nicht.

Das Klavier-Quartett in F moll, das Ottetto lebt. Wenn der Prinz nur das Motiv im ersten Allegro des Ottetto hinterlassen hätte, würde er mit Ehren genannt werden. Dieses vielsagende Thema hat das Versprechende eines Beethovenschen, den augenblicklichen Reiz eines Weberschen. Die Zusammenstellung der Instrumente ist nicht weniger bedeutsam (Piano, Klarinette, zwei Hörner, zwei Violen, zwei Celli) und man würde irren, wenn man glauben wollte, daß von der Pianoforte-Musik mit Orchesterbegleitung, die man bereits besaß, bis zu einem Ottetto, bis zu acht Stimmen, nicht weit war. Vielleicht hatte hier der Vorgang im Beethovenschen Septett gewirkt. Sonst hat Beethoven keinen Einfluß auf den Prinzen geübt. Größer war derselbe auf Dussek, dessen in den Sonaten an Stelle des Adagio vorkommenden Todtenmärsche (marcia funebre) nicht ohne Zusammenhang mit dem zweiten Satze in der Sinfonia eroica sind. Das dem Prinzen dedizirte, auffallend leere Klavierquartett Dussek's, die Klavier-Konzerte, die einst viel verbreitete Consolation, der eine tiefere Bedeutung in der Idee nach der harmonischen Seite abging, werden schon lange nicht mehr gespielt. Undankbar wäre, zu vergessen, daß es eine Zeit gegeben, in der Dussek in der Literatur des Piano's für vier Hände (Sonaten, Märsche, Fugen), zu der er in der Gesellschaft des Prinzen Louis Ferdinand eine Veranlassung finden mochte, einen ersten Platz einnahm, nachdem diese Form, seit dem Tode Mozarts, wenig oder gar nicht vertreten war. Dussek wollte die Clementische, die trocken gelegte Sonate, romantisch durchdringen. Er blieb ein

schwülstiger Clementi, der viel für Passagengeklingel und andere Puppenanzüge auf dem Piano that. Unter dem Mittel leidet auch noch der Zweck bei dem so viel ideenreicheren Prinzen Louis Ferdinand, dessen adlig gedachte Musik auch edel ist, den Geist eines modern durchdrungenen Ritterthums athmet. (Die Trios op. 2, 3, 10.) Zu dieser Berliner Gruppe kommt Himmel, mit seinen wässerigen Trio-Sonaten und hübschem Klavier-Sextett. Die Componisten wandten sich immer entschiedener dem Piano zu. Ries hat Form ohne Gehalt und die Klaviereinöde muß groß gewesen sein, um sein Cis Moll-Konzert die Rolle spielen zu lassen, welche das Stück so lange gespielt hat. In seinem Klavier-Konzert und den Quintetten, Sextetten, Septetten und Ottetten für Piano herrscht eine wahrhaft furchtbare Leere, ahmt Ries seinem großen Lehrer Beethoven in Nebensachen nach, ohne sich auch nur einem Gehalt zu nähern. In den Solosachen für Piano (Sonate, Rondo, Variation) ist Ries ein Passagenfänger, der dem „ungesäuerten Brode" des Pianos, den Moscheles, Kalkbrenner, Herz die Wege bahnte. Ries legte sich auch viel auf vierhändige Märsche; eine ansprechende Sonatine ist das Sonate genannte op. 47. Ries hat weit über 200 Opuszahlen, Werke wäre zu viel gesagt. Die älteren Sachen, als er sich noch vor Beethoven fürchtete, sind die besseren, über op. 55 (Cis Moll-Konzert) hinaus kommt der Schwulst zum Wasser, von dem Beethoven sagte: „besser aus dem Bauche, als aus der Feder" (erster Theil, S. 76). Ries glaubte auch Symphonien geschrieben zu haben. Dieser Irr-

thum war um so größer, als er lange genug bei der Symphonie in Wien gelebt hatte, um sie kennen gelernt zu haben. Es wären noch viele Componisten für Piano zu nennen, unter deren friedlicher Asche hie und da ein Fünkchen glimmt. Hier ruhen: Fr. Schneider, Klengel, Riem, Kuhlau, Berger, Danzi, Gänsbacher, Cramer (außerhalb seiner Etüden), der Tremolant Steibelt, Dalberg, Eberl, Ebers, Gabler, Grund (mit einer hübschen vierhändigen Sonate und einem sehr anständigen Klavier-Quartett), der gelehrt trockene Häßler, H. Köhler, der Tyroler des Pianos, Pixis, Wanhall, Wilms, Küffner, Latour, Lanska, A. Schmidt, die Heinrich Clauren des Piano. Jeder Buchstabe des Alphabets fände Vertreter, der Geist nur Wenige und in diesen nur Weniges. Diese Klein-Literatur des Piano in ihrem Verhältniß zur Kunstaufgabe zu würdigen, könnte nur Sache einer Monographie sein. Zum Theil ernstere Erscheinungen auf dem Piano waren: A. E. Müller (in seinen Sonaten, Capricen und Kadenzen zu acht Klavier-Konzerten Mozarts), Marschner, der Componist der Opern „Vampyr," „Hans Heiling," „Templer und Jüdin," trotz seiner **Charmes de Magdebourg** und **Charmes de Bronsvic** (**Rond. brill.**) wenigstens nach der technischen Seite.

Der Welt waren mit Haydn, Mozart und Beethoven die universellen Componisten ausgegangen, man hämmerte noch das Tasteninstrument, man dichtete nicht mehr. Wir fanden den großen, noch zu langem Leben bestimmten Componisten des Freischützen; wir kommen auf die außerordentliche Erscheinung Mendelssohns. Componisten nach vielseitigen Richtungen aus

der Zeit Beethovens finden wir erst in der Gruppe Romberg-Spohr.

Der Violin-Virtuose Andreas Romberg steht in Quartett und Symphonie ganz im Rahmen Mozarts. Mit Beethoven hat er nichts zu thun, er widerstrebt ihm vielmehr und hält aller Romantik den Schild seiner guten Schule vor die Augen. Trocken und stereotyp in aller Anlage, ist Andreas Romberg ideenarm. Von den Symphonien hat die vierte (alla turca) eine populäre Zeit gehabt, in der Instrumentirung wirkte auch auf sie die Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail von Mozart (il ratto del Seraglio). Das Klavier-Quartett von Andreas Romberg (op. 19 D Moll) ist den Mozartschen nachgebildet. Der Violoncellist Bernhard Romberg, Bruder des vorigen, ist einer der höchststehenden Virtuosen, die es je gegeben hat. Er vergaß nie der Musik über sein Instrument, dem er eine anziehende Literatur gegeben, auf die man besser zurückginge, als sich Seiltänzereien auf dem ernsten und edel geborenen Violoncell zu überlassen. Die Behandlung des Orchesters in seinen Konzerten für prinzipales Violoncell erinnert an Hummel: es ist dieselbe Tüchtigkeit in Anlage und Durchführung, dieselbe Neigung zu Mozartschen Formen, wie sie in den Klavierkonzerten des instrumentalen Universalgenies vorliegen und so vollkommen waren, daß Beethoven das Klavierkonzert zu einem Orchesterbilde erheben mußte, um weiter zu kommen, während in dem Hummelschen, in dem modernen Klavierkonzert, die Passage das Charakteristische wird. Bei einer in sich vollkommenen

Form ist Bernhard Romberg ideenreich, ist er ein Dichter. Das Concerto suisse mit dem feierlichen, durch eine im Gebirg zugebrachte Nacht eingegebenen Adagio, das Konzert in H Moll, die großen Soli, welche man die Konzertromantik Rombergs nennen kann (la buona maniera, le rève, le troubadour), sind reizende Dichtungen. Die Behandlung des Soloinstrumentes im „Troubadour“, wo das Violoncelle in Harfengriffen (pizzicato) allein zu dem Orchester heraustritt, erinnert an die Stellung der Violine zur Begleitung bei Beethoven (Romanze in G Dur für prinzipale Violine, op. 40), eine Emanzipation von dem stereotypen ersten Mozartschen Tutti, wie sie einem Genie und einem außerordentlichen Talente, unabhängig von einander, nöthig erscheinen können (vergleiche die Sonaten von Beethoven op. 47, op. 69, op. 102 Nr. 1).

Hier ist an keinen Einfluß Beethovens auf Romberg zu denken. Der Geist Rombergs widerstrebte dem Geiste der Universalmonarchie in der Instrumentalmusik in Beethoven, der immer und überall in zu großen Zügen malte, um ein Instrument zu treffen, von dem Romberg ausging, um zur Musik zu kommen. In hohem Grade eigenthümlich in der Melodie, einzig in der Behandlung seines Instruments, steht Bernhard Romberg in Quartett und Symphonie zu Mozart. Mozartscher Geist im Allgemeinen, nicht etwa in Anleihen, lebt in der dem Andenken der Königin Louise von Preußen gewidmeten Trauersymphonie, in den Quartetten, in dem Klavierquartett op. 22. Noch im Jahre 1835, wo der Ver-

fasser das Glück hatte, Bernhard Romberg viel in Petersburg zu sehen, ließ der außerordentliche Mann die älteren Werke Beethovens mehr gewähren, als die mittleren, wollte er von den letzten nur wenig wissen, wie er denn, bald nach Erscheinen der dem Grafen Rasumowski gewidmeten Quartette op. 59 (1808), in einer Gesellschaft bei dem Fürsten Soltykoff in Moskau, vor dem Scherzo des F Dur-Quartetts stehen geblieben und nicht zu bewegen gewesen war, weiter zu spielen, weil das zu Anfang des Scherzos fünfzehn Mal Solo wiederholte b in der Violoncellstimme ihm lächerlich erschienen. Das Beethoven-Scherzo war zwar damals für Beethoven, für die Welt noch lange nicht geboren worden, so weit war Beethoven auch über die besten, begabtesten und größten seiner Zeitgenossen hinaus gekommen.

Ein bedeutendes Virtuosen-Brüderpaar aus den Zeiten Beethovens waren die Bohrer (Violine, Violoncelle). An Composition haben sie sich nur für die Konzertzwecke ihrer Instrumente betheiligt.

Fesca, der talentvolle Componist der Oper Cantemire, hat Quartette und Symphonien geschrieben, die ernst gemeint sind. Von Geschmack zeigt, daß Beethoven nicht imitirt ist. Fesca hat tüchtige Ideen, aber keine durchgreifende Erfindung. Daß man ihm Onslow vorziehen könne, über den er sich so weit erhebt, zeigt von dem Einfluß, den Paris, Pariser Reputationen, die noch gar keine sind, üben. Le parisien pur sang dit: Beethoven, il pense: Musard. Paris cependant fait les réputations. Il faut bien qu'une ville les fasse;

celle-là est la bonne, géographiquement parlant. Beethoven et ses trois styles T. 1, p. 13.

Ein bedeutungsvoller Zeitgenosse Beethovens, eine ernste und gewichtige Erscheinung ist der auch als musikalischer Schriftsteller in deutscher Zunge und in deutschem Geiste ehrenvoll bekannte Louis Spohr, der Schöpfer des höheren Solo-Quartetts, der tieferfahrenste der lebenden Tondichter. In der Form zählt er zu Mozart. Mozartschen Geist athmet noch das interessante erste Doppel-Quartett, im Zuschnitt des Finals, in dem reizenden Larghetto, das sich zu den gewöhnlichen Kammermusik-Andanten verhält, wie ein Billet von Meisterhand zu einem Geschäftsbrief. Charakteristisch in Spohr sind die gehäuften Modulationen, die enharmonischen Verwechslungen, gesuchte Taktarten, wie sie Beethoven vermied, gewisse wiederkehrende Violinfiguren, die Spohr, dem großen Violin-Virtuosen, geläufig sind und noch in der Jessonda-Ouvertüre, im Faust ihre Rolle spielen. Es ist das Abzeichen Spohrs. Man sehe eine solche bei ihm wiederkehrende, als bloßes Einschiebsel gebrauchte Bogenfigur im siebzehnten Takt des ersten Satzes des Doppel-Quartetts in D Moll, im ersten Satz des Nonetto, an unzähligen anderen Stellen. Die im zwanzigsten und einundzwanzigsten Takt des ersten Satzes der zweiten Symphonie ausgesprochene Achtelfigur beherrscht alle Werke Spohrs, es giebt eigentlich gar keine andere bei ihm. Eine Metamorphose derselben ist die Violinfigur in dem genial behandelten Finale des Notturno in 6 Sätzen.

Spohr ist ganz unberührt von Beethoven geblieben. Im-

mer bedeutend durch meisterhafte Technik ist er oft durch Innigkeit der Empfindung ansprechend. Das Violin-Konzert in Form einer Gesangsscene ist eine hervorragende Erscheinung. Die Zusammenstellung zweier Quartette zu einem Doppel-Quartett (kein Ottetto) ist Spohr's Erfindung. Das nicht genug gekannte Notturno für Janitscharenmusik ist das Meisterwerk der Gattung und steht hoch über den Serenaden von Mozart und Beethoven. Der in Arrangements höchst verdienstvolle Schwenke (Septett von Beethoven, Nonetto von Spohr) hat das geistreiche Stück zum Pianoforte-Quartett arrangirt, eine der unvergeßlichsten Jugenderinnerungen des Verfassers aus den Musikzeiten in Riga. Das ansprechende Thema der Variationen athmet Mozartschen Geist. Die Spohrsche Behandlung einer hervortretenden Stimme lernt man recht in den Veränderungen kennen, die etwas von der ritterlichen Art im Fouqué an sich tragen, besonders die Ausgangsvariation. Spohr geht seinen Weg. Dieser Weg ist der scholastischer Intentionen. Das Quintett für Piano und Blasinstrumente ist sehr gesucht, zu wenig gefunden. Es ist weder vor noch nach den beiden Quintetten für dieselben Instrumente von Mozart und Beethoven (mit Ausnahme der Flöte statt der Hoboe bei Spohr), überhaupt kaum zu spielen. Spohr's äußerst zahlreiche Werke gehören ganz eigentlich zu der Violinschule, deren großer Meister er ist. Die Symphonien und sonstigen mehrstimmigen Compositionen stehen und fallen mit dieser Schule. Man nehme die zweite, der philharmonischen Gesellschaft in London gewidmete Symphonie

($^4/_6$ D Moll). Wie wenig Erfindung in einem so umfangreichen Werke! Es heißt dann da immer: „aber wie schön gemacht"; ist denn das Machwerk, der am Ende nur seiner eigenen Person genügende Magister, die Musik? — Giebt die Musik sich nicht auf, wo sie nicht mehr zu dem Geist spricht, nur eine Anwendung an sich todter Schablonen wird! —

Onslow war eine Beethoven-Puppe von Holz. Seine unzähligen Quintette (mit 2 Violoncells) sein ganzes Wesen ist ein Zwitter zwischen Onslow d. h. gar nichts und das, was er in Beethoven nachahmen zu müssen glaubte. Es giebt kein Stück von Onslow ohne eine chromatische Tonleiter. Die Leere in ihm spricht sich recht in den Pianoforte-Trios aus, die man für den Handgebrauch von Pariser Pensionen geschrieben halten möchte. Die Fratze tritt hier an die Stelle der Physiognomie. Man verwechselte das in den Zeiten, wo Onslow eine Rolle spielte und man gute Musik zu spielen wähnte, wenn man Onslow spielte. Das Machwerk ist auch gut geschriebener Musik täuschend ähnlich, nur von Musik wenig die Rede. Zwei ganz artige Stücke sind die vierhändigen Sonaten in E und F Moll. In der letzten beruht schon das Thema auf einem kleinen chromatischen Ungewitter im Baß. Eine anspruchslosere, nette kleine Mosaikarbeit ist die Sonate (Duo) in E Moll. Weiter als diese Sonate ist Onslow eigentlich nie gekommen. Seine Opern und Symphonien sind schlechte Scherze, und über den Violoncell- und Violin-Sonaten (mit Piano) schläft man ein. Onslow ist so recht der Pariser Geschmack in allen Dingen. Wenn der gerade

beliebte Unsinn nur recht pikant „angemacht" ist, so eine Sauçe von „assa foetida" in chromatischen Läufen, in enharmonischem Zeug, unerwartete Keulenschläge in Glacé-Handschuhen auf den gesunden Menschenverstand.

Da merkt man erst recht, was es mit einem Manne wie Mendelssohn auf sich hat, mit seinen Gedankenstufen, mit seiner Kunstrichtung. —

Die C Moll-Symphonie von Beethoven war geschrieben (1807), als Felix-Mendelssohn-Bartholdy geboren wurde (1809). Mendelssohn gehört zu der Instrumental-Nachfolge Beethovens, dessen Künstlerleben nur der Kindheit und Jugend von Mendelssohn parallel geht. So groß Mendelssohn unter seinen Zeitgenössen und in unseren Tagen da steht — Mendelssohn hat mehr Talent als Genie, der musikalische Apparat in ihm ist höher zu stellen, als die musikalische Erfindung, seine Rhetorik über die Dichtung.

Die musikalische Erziehung des nach allen Seiten hin hoch gebildeten Mendelssohn durch Zelter führte ihn an den Geist von Händel und Bach. Der gebundene Styl, der Apparat im höchsten und edelsten Sinne des Wortes ist das Fundament Mendelssohnschen Geistes. Mit Göthe hätte er in Bezug auf sich, Händel und Bach sagen können:

„Prophete links, Prophete rechts,
Das Weltkind in der Mitten."

Zelter sagte bekanntlich von Beethoven: „er gäbe ihm den Namen eines Thieres, das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer suche". Der Freund Zelters, der große Göthe,

schrieb: „es komme ihm bei'm Anhören Beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse" (Im Briefwechsel mit Zelter).

Vielleicht war die Ansicht des Lehrers nicht ohne Einfluß auf den Schüler.

Aus dem Gesichtspunkt genial überwundener, musikalischer Technik will Mendelssohn, nicht auch ein Beethoven beurtheilt sein, dem der Apparat noch gar nichts sagte, dem er ein caput mortuum war, das er frei umzubilden hatte, um ihm sein Leben einzuhauchen. Leute, die auf das wohltemporirte Klavier von Bach schwören, haben sich immer so viel in der Fuge abmühen müssen, um bis zu einer tieferen Anschauung derselben zu gelangen, daß sie diese ihre Errungenschaften nicht so leicht aufgeben und in dem ausschließlichen Bewundern ihrer Meister auch noch die Wahl ihrer Studien zu bewundern finden. Folgende Worte eines Artikels über das Klassische in der Musik (Manuscript) von Fuchs in St. Petersburg, eines viel geachteten Technikers, der sein langes Leben im einfachen und doppelten Kontrapunkt zugebracht, sind dem Verfasser aus dem Herzen geschrieben:

„Die Fuge, als ein für sich abgeschlossenes Musikstück, ist in Folge der dem Componisten streng vorgeschriebenen Regeln nothwendig unvollkommen. Schon die erste Durchführung ist monoton und entstehen durch den häufig zu schnellen Eintritt des Gefährten unangenehme Härten. Werden sie aber auch vermieden, so bietet die Fuge nach den ersten 8 bis 12 Takten dennoch nichts Neues, weil man im Voraus weiß,

was kommen muß. Wie undeutlich wird vollends nicht die rhythmische Anordnung. Keine Periode kann gehörig abgeschlossen werden, weil vor dem Abschlusse derselben eine andere Stimme schon wieder mit dem Thema eintritt, folglich ein neuer Rhythmus beginnt, ehe der vorhergehende beendigt werden konnte. Die Regeln erlauben durchaus nicht die nöthigen Ruhepunkte. Keine Nüancirung, kein Piano, kein Forte ist möglich, ohne welche Nüançen die rhythmische Anordnung doch nicht fühlbar wird. Diese Unvollkommenheit ist besonders bei Klavierfugen bemerkbar, weniger bei Streichinstrumenten und im Orchester, nur geschieht es leider auch da nur zu selten, daß eine Nüançe angezeigt wird. Daher ist denn die Wirkung einer solchen Musik nicht viel besser, als wenn drei oder vier Menschen zugleich über einen und denselben Gegenstand sprechen, wo denn ein jeder etwas Vernünftiges sagt, die Rede aber doch unverständlich bleibt, weil Einer den Anderen nicht zu Worte kommen läßt. Die Fuge erfüllt somit nicht die Anforderung, die man an ein klassisches Werk macht; es mangelt ihr natürliche Schönheit und Klarheit. Sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit. Als Produkt des Verstandes kann die Fuge allerdings nicht dem Wechsel des Geschmacks unterworfen sein; aber die Periode, wo die Fuge als Musikstück etwas galt, ist vorüber und kann nicht wiederkehren. Man verwechsle nicht Mittel und Zweck. Der Zweck bleibt ein gutes, abgerundetes, folgerechtes, vom Herzen diktirtes Stück im freien Style." —

Wenn die geharnischten Formen der Musik nie der Zweck

sein können, so ist dagegen die imitatorische oder fugirte Tonform ein Mittel, dessen sich Beethoven auf eine so ungezwungene Weise zu bedienen weiß, daß man über die in die Erscheinung tretende Idee ganz des Mittels vergißt (Allegretto der A Dur-Symphonie, Finale in Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria). In dieser Beziehung hat Beethoven keinen Einfluß auf Mendelssohn gehabt, führt Mendelssohn auf Mozart und Haydn, auf die Alten zurück, von denen er sich im Geiste kaum trennte. —

Der Charakter Mendelssohns ist eine Innigkeit, die mit dem ganzen deutschen Sein und Leben zusammenhängt. Er ist in seiner Kammermusik der Dichter des Heerdes, wodurch er sich wesentlich von Beethoven unterscheidet, der die Welt, nicht den häuslichen Heerd umfaßt. Haydn, Mozart, Beethoven sind der menschliche Gedanke — Mendelssohn ist der Begabteste eines Landes, einer Stadt. Aus dieser Grundverschiedenheit ergiebt sich, wie Mendelssohn nie und zu keiner Zeit für eine Fortsetzung von Beethoven gelten können, für welche man ihn oft nehmen wollen, weil man Grundbegriffe verwechselte. Eine so grundirrthümliche Anschauung wäre sogar ganz unerklärlich, wenn man sie nicht auf die Erbsünde menschlicher Eitelkeit, zurückführen könnte. Leute, die Mendelssohn bis zu Beethoven erhoben, und dabei den Theil für das Ganze, das Besondere für das Allgemeine nahmen, sahen nicht, daß sie dies thaten, weil die Menschen sich immer einbilden werden, es sei leichter, einem Zeitgenossen gleich zu kommen, als den großen Todten, deren Erbe durch die Länge

der Zeit Proportionen für das geistige Auge gewonnen, die dasselbe dem täglichen Gesichtskreis entziehen. Auch Webers Erfindung wurzelt in Deutschland; seine Erfindung ist aber ursprünglicher, natürlicher, als die von Mendelssohn, welche das Resultat seines scharfen und untrüglichen Musikverstandes ist. Deßhalb steht auch Mendelssohn als Techniker so hoch über Weber, dessen Durchführungen (Mittelsätze) an den Dilettantismus streifen. Man denke nur an Einzelnes im Klavier-Quartett und Trio, deren Erfindung so ideal schön ist; an einige Sätze in den Variationen, in den Sonaten, an den zweiten Theil der As Dur-Sonate zum Beispiel, vom achtundzwanzigsten Takt bis zum Wiedereintritt des strahlenden Themas. Die alte Klavier-Schule nannte so etwas „Hackwerk", keine Schule, kein Standpunkt wird es schön nennen. Aber welche Ersatze in der primitiven, tief gehenden Erfindung eines in wenigen Zügen keck gezeichneten Minuett-Satzes, wie im Klavier-Quartett, dessen Trio man den Text unterlegen möchte: „Wir sind die Könige der Welt!" Welche Innigkeit in dem Adagio der Sonate für Piano und Klarinette, wo zwei Instrumente eine tragische Bühne hinstellen. In der Geltendmachung zweier Instrumente zu so außerordentlichem, dramatischen Effekt kamen weder Mozart noch Beethoven. In der Adagio-Scene der C Dur-Klaviersonate muß auch das Pianoforte mit Eintritt des Minore in die Messe. Die E Moll, dem besonnenen Hofrath musikalischer Kritik, F. Rochlitz, gewidmete Webersche Sonate ist troß genialer Züge eine wahre Dilettantenarbeit.

Auch die wenig bekannte Cantate Webers: Kampf und Sieg, hat etwas Dilettantisches, wenn man sie der Faktur eines Mendelssohn vergleicht. Die Erfindung in diesem schönen Erguß einer edlen, begeisterten Seele, ist aber gar nicht hoch genug zu stellen. Freudig und sorglos zog Weber in den heiligen Krieg des Künstlers gegen das Unkünstlerische auf Erden, Mendelssohn betheiligt sich an demselben unter dem Banner der Schule, die er einmal mehr zu großen Ehren bringt.

Mendelssohn ist immer der vollendete, maaßgebende Techniker. Am höchsten in der Instrumentalmusik steht Weber in seiner Ouvertüre, die effektvollsten und schlagendsten, welche die Musik kennt, die Ouvertüre als Orchester-Ausdruck, als Instrument und Mittel gedacht, nicht als musikalische Idee, denn da würde Beethoven mit Coriolan, Egmont und den Fidelio-Ouvertüren ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben. Im Effekt, in der Wirkung, kam Weber in der Ouvertüre, nicht in der Symphonie (C Dur) über Beethoven hinaus. Die Symphonie Weber's ist schwächer als eine starke von Haydn. Auch Mendelssohns Haupttriumph in der Instrumentalmusik ist die Ouvertüre (Melusine, Meeresstille und glückliche Fahrt, die Hebriden). Er ist sehr viel stärker in der Ouvertüre, als in der Symphonie, zu welchem Begriff er sich nicht ganz erhoben; die A Moll-Symphonie ist eine Sammlung von vier äußerst effektvollen, meisterhaft gehandhabten Sätzen, die unter sich keine Verbindung haben, nicht zu dem Begriff der Symphonie konkurriren. Vielleicht ist die Musik zum Sommer-

nachtstraum das ursprünglichste Werk von Mendelssohn außerhalb des Kirchenstyles, in dem die Oratorien Paulus und Elias einzig dastehen. Das Scherzo und der Hochzeitsmarsch zum Sommernachtstraum sind den größten Instrumentaldichtungen ebenbürtig. Ohne Beispiel seit Mozart ist es, daß Mendelssohn die Ouvertüre, ein dramatisches Meisterstück, als siebzehnjähriger Jüngling dichtete (1826). Noch lebte Beethoven, der sie nicht kennen lernte. —

Einen Ehrenplatz behauptet Mendelssohn, noch nach Beethoven, im Quartett, obgleich er in dieser Form ganz im Beethoven-Schachte steht, über den er nicht hinausgekommen, den er aber in Form und Gehalt durch seine Innigkeitspoesie auszufüllen versteht. Mendelssohn ist der einzige Componist, dessen Quartette man mit Effekt nach den Beethoven'schen spielen kann.[1] Es ist bezeichnend und will mehr sagen, als man auf den ersten Blick glaubt. Es liegt daran, daß die Mendelssohn'schen Quartette etwas Konzertantes haben, ohne daß der musikalische Gedanke darunter leidet. Das D Dur-Quartett ist ein wahres Feuerwerk für die zweite Violine, dessen Hintergrund ein symphonistischer, mit dem feinsten Geschmack auf das Quartett angewandter Styl ausmacht. Beethoven war der Erste, der eine solche Verstärkung des Quartetts durch die Symphonie versuchte. Man findet bereits ausnahmsweise bei Haydn ein Tremolo im Quartett (dreißigstes, G Moll, neunundvierzigster Takt des Largo). Beethoven zuerst wandte das Tremolo im Allegro des Quartetts an (einundfünfzigster Takt des ersten Satzes im vierten

Quartett, C Moll, op. 18). Vom F Moll-Quartett op. 95 höher hinauf und durch die ganze letzte Gruppe ist das Tremolo bei Beethoven im Quartett zu Hause. Der Einfluß Beethovens auf Mendelssohn ist hier unverkennbar, wie denn Mendelssohn in seinem A Moll-Quartett, dem Beethoven'schen F Moll-Quartett, eine ganze Fignr in der Altstimme solo entnimmt. Es giebt wenige erste Sätze von dem Werthe der feuersprühenden im zweiten Es Dur-Quartett Mendelssohn's und im Ottetto, welche sich den größten ersten Sätzen in Beethoven, wenigstens technisch, gleichstellen, wenn sie auch lange nicht dasselbe Interesse in der Idee in Anspruch nehmen. In den Scherzos Mendelssohn's, in die er selbst vielleicht am meisten legte, ist deshalb noch nicht das Meiste enthalten, wie so oft bei Beethoven, bei dem das Scherzo einen der Knotenpunkte des Ganzen ausmacht. Mit wenigen Ausnahmen lebt und webt in den Mendelssohn'schen Scherzos ein fremdartiges, künstlich zugespitztes Element, das man bizarr nennen darf. Dieses ziemlich allgemein von der Kritik als „israelitisches" bezeichnete, in der höheren Kammermusik nicht unter zu bringende Element stellt das Mendelssohn'sche Scherzo, wo es in diesem Geiste auftritt, als ein karrikirtes unter Beethoven und die ganze durch diesen geschaffene, tiefsinnige Idee des Scherzos. Blinde Anhänger von Mendelssohn haben in diesem störenden Element etwas von Elfen uud Feen erkennen wollen, das sie besonders entzückt, man kann mit besserem Rechte etwas darin finden, was aus Achtung gegen den seltenen Mann besser unbezeichnet bleibt, deshalb aber nicht weniger

allgemein gefühlt werden wird. Am Auffallendsten war die Störung, wie das A Moll-Quartett, diese reizende Allegorie eines tief innigen Liedes (Ist es wahr?) die alten Formen zu einem Liebeswunsche verjüngte, im Scherzo (Intermezzo) aber eine Art „Hackebrett-Scene" brachte. Diese wurde gewiß so zart wie möglich durch den Bogen des Generals Lwoff gegeben, zu dessen kaum erreichten Triumphen das so poetisch angehauchte Quartett gehört, dennoch kam ein eifriger Anhänger von Mendelssohn, der geist- und gemüthreiche General Schilder, inmitten seines Entzückens über das ganze Werk, gegen den Verfasser einmal zu dem Ausruf: Talmud! Talmud! —

Die Anwendung des zweitheiligen Rhythmus im Scherzo, wie er in Mendelssohn vorkommt, ist Beethovens Erfindung. Diese Neuerung ist indeß so durchgreifend, so genial, von so großen Folgen auf Form und Gehalt, daß man nicht oft genug darauf aufmerksam machen kann, wie sich dieselbe zuerst bei Beethoven in Scherzo-Episoden findet, die den Eindruck von Nebelbildern hinterlassen (Sonate op 106, Es Dur-Quartett op. 127, A Moll-Quartett op. 132 (vier Takte), Sinfonia eroica (vier Takte), Pastoralsymphonie; am entschiedensten zweitheilig in den Sonaten op. 31 Es Dur und op. 110). —

Merkwürdig ist, daß Mendelssohn, katholischer als der Pabst, in seinen Quartetten oft symphonistischer wird, als Beethoven. An Styl und Haltung der Symphonie erinnern in Beethoven nur der erste Satz und das Finale des

E Moll=Quartetts, die Fuge im C Dur und das Finale im F Moll=Quartett, wozu einige wenige Stellen in den letzten kommen (**A Moll. Allegro. Marcia assai vivace**). Wie schwer mußte für Beethoven sein, nicht im Quartettstyl symphonistisch auszufallen, Beethoven, der in Symphonien dachte, und mit dem zwölften Quartett (op. 127) der ganzen Form eine Gasse geöffnet hatte, durch welche seinen Triumphwagen der Symphonie zu führen für ihn so nahe lag. —

Die Klavier=Quartette und Trios von Mendelssohn, die konzertirenden Variationen und Sonaten für Piano und Violoncell, besonders die dem Grafen Matthieu Wielhorski in St. Petersburg gewidmete zweite, sind bei Weitem das Gediegenste, Beste und Interessanteste, was seit Beethoven in diesen Formen geschrieben worden. Meisterwerke ersten Ranges sind die Konzerte für Piano, für Violine, wenn gleich der Stoff der schönen Dichtung für die Konzertgeige noch keinen Vergleich mit der Weltspekulation in dem Beethovenschen Violin-Konzert zuläßt, so sehr das schwache Rondo desselben durch das perlensprudelnde von Mendelssohn (E Dur) auch übertroffen werden mag.

Die Mendelssohnschen Trios stehen als Ausdrücke des Klaviers und der Virtuosen=Rolle, welche ein so aus= und durchgebildeter Klavierspieler wie Mendelssohn sein Instrument spielen läßt, über den Trios von Beethoven, in der Art wie die Weberschen Sonaten ein höherer Grad der Beethovenschen Klavier=Sonate sind.

Das Oratorium war die Geistesheimath Mendelssohns, so

außerordentlich befähigt er für die Instrumentalmusik und noch für das Lied sein mochte. Die Oratorien sichern seinem auf dem Gesammtgebiete der Musik großen Namen einen Ehrenplatz neben Geistern, wie Händel und Bach, und lassen das Oratorium Beethovens in Form, Gehalt und Behandlung des Gegenstandes weit hinter sich. Steht die Instrumentalmusik Mendelssohns im Schacht Beethovens, so mag man doch mit Fug und Recht sagen: der Paulus und Elias sind der Schacht Mendelssohns. Mit den Werkzeugen von Händel, insbesondere Bachs, kommt er hier an eine Ader im Bergwerke des Geistes, der sein großer Name verbleiben wird. Ueber den Kirchenstyl warf Beethoven für Mendelssohn auch nicht seinen Schatten.

Eben so unabhängig von Beethoven ist Mendelssohn im Styl des Lieds, in seinen Oper-Versuchen. Die Hochzeit des Gamacho und das Liederspiel die Heimkehr aus der Fremde, in London unter dem Namen **Son and stranger** aufgeführt (siehe den Bericht von Berlioz im **Journal des Débats** 12. Août 1851), machen indeß nicht Epoche in Mendelssohns Talent. In der Geisteskultur, in der dem Künstler unerläßlichen Bildung von Herz und Verstand, war Mendelssohn ein Sohn deutschen Geisteslebens, das einen Weber, einen Louis Spohr als musikalische Schriftsteller zählt. Die Berichte von Louis Spohr über Italien in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung sind eine Entdeckung des Landes in musikalischer Beziehung für Deutschland, bleiben ein Muster der Behandlung. — Wir sagten bereits, daß Mendelssohn

einer der größten Pianisten seiner an Pianisten so reichen Zeit war. Hinter dem Klavierspieler in Mendelssohn stand der Orgelspieler, in den Riesenschatten einer Orgel sein Pianoforte. Mendelssohns Solo-Klavier-Musik hat einen hohen, von Beethoven unabhängigen Werth. Auch im freien Styl zeigt indeß eine Magnetnadel bei Mendelssohn nach dem gebundenen, in der Art wie das bei Emanuel und Sebastian Bach in den Stücken der Fall ist, die man bei ihnen für freien Styl zu nehmen gewöhnt ist. Sebastian Bach müssen zwei Menschen halten, um ihn von einer Fuge abzuhalten; das Geringste bei ihm ist eine kleine Imitation. Der nur unterdrückte, überall durchzusehende Kirchenstyl in Mendelssohn macht, daß der Verfasser für seinen Theil keine Klavierkomposition von Mendelssohn zu einem Lebensgefährten, zu einem Freunde in Freud und Leid wählen können, wie man deren auf dem Klavier von Mozart, Beethoven und Weber findet. Ist die B Dur-Sonate Mozarts (4/4, Mozart hat man, wie die edlen Rheinweine, nach Jahrgängen zu bezeichnen), ist sie nicht ein Horazisches donec gratus eram tibi für Piano? Die Aufforderung zum Tanz von Weber nicht die Vergeistigung zur Dichtung, der Beziehungen beider Geschlechter im gesellschaftlichen Verbande? wie sie Beethoven nicht aufsuchte, dem die Liebe nur eine Rolle in der Universalhistorie spielte.

Mendelssohn ist ein Genre. Noch hart vor der Kluft, die der Tod Beethovens aufdeckte, nennt die Geschichte der Musik seinen Namen. Dieser wird der große einer Ueber-

gangsperiode bleiben, welche auf eine, gewiß noch entfernte, durch sociale und politische Umstände und von diesen abhängige musikalische Sitten noch verhinderte, an sich unendlich gegebene Fortsetzung der Erfindung, nicht etwa der Nachahmung bereits erschienener Persönlichkeiten, hinführen wird. Auch in einem Beethoven hat die Kunst sich nicht erschöpfen können.

Schließen wir diese übersichtlichen Schilderungen mit einem Zeitgenossen Beethovens und einem seinen bezeichnendsten Epigonen, mit Franz Schubert und Robert Schumann. Beethoven sagte auf seinem letzten Krankenlager: „Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke (Schindler S. 256)". Schubert ist das dramatisch gewordene Lied; in der vielseitigsten Originalität kam er weit über das Beethovensche Lied hinaus, wurde er der Gründer einer neuen Literatur. In der Symphonie ist Schubert schwülstig, gesucht ist er, wenngleich weniger wie in der Symphonie, in Quartett und Trio. Wahre Schönheiten bergen die Klavierwerke ohne Begleitung, zwei- und vierhändige. Der Einfluß Beethovens ist unverkennbar. Schubert verkehrt Beethoven zu Ueberschwenglichkeiten, die das Vague mit Tiefem, Länge mit Breite und Mächtigkeit verwechseln. Der Verfasser hörte das Trio (Es Dur), von Lißt, dem Grafen Mathieu Wielhorski und dem General Lwoff ausführen (siehe den Beethoven status quo in Rußland, bei St. Petersburg), aber noch bei dem deklamatorischen, großen Vortrage Lißt's, wo jede Note, auch eine überzählige Ausführungs-Stelle anspricht und vergeistigt wird, ist das Schubert-

sche Finale zu ermüdend lang. Von den Trios, die seit dem Tode Beethovens geschrieben worden, nimmt nach den Mendelssohnschen, in denen der Gehalt bedeutender, die Form vollendeter, das eingehaltene Maaß in allen Verhältnissen von einem tadelloseren Geschmack zeigt, nimmt das Trio von Schubert den ersten Platz ein. Von den Klaviersachen sind die vierhändigen Märsche bedeutend. Aber selbst von diesen laboriren einige an der, Schubert in der Instrumentalmusik, nicht auch im Lied, bezeichnenden obstrusen, unmotivirten Länge. Schubert hat außerhalb des Liedes keine rechte musikalische Gesundheit.

Eben so ist es mit Robert Schumann, eine kranke Natur, sehr viel kränker als Schubert. Selbst nach Schubert und Mendelssohn bedeutend im Lied (Frauenliebe und Leben, die Lotusblume, die Myrthen) kommt Schumann im Trio, Quartett, Quintett, vollends in der Symphonie, vor lauter Wollen nicht zum Können. Schwülstiger in der Tiefe als es Schubert in der Länge ist, in Synkopen vom Kopf bis zu den Füßen gehüllt, keinen Augenblick natürlich, noch in Kinderstücken für Greise gesucht, nimmt Schumann Beethoven für eine Pyramide, die erst schön wird, wenn man sie auf die Spitze stellt. Das Gesicht, das Beethoven einer Robert Schumannschen Symphonie gemacht hätte, wird kein Maler finden. Schumann nimmt das zu ungeheuerlichem Gebahren, zu einer außergewöhnlichen Faktur in den kleinsten Kleinigkeiten der musikalischen Sprache verkehrte Talent für Genie. Zu hoffen ist, daß der ungewöhnlich strebsame, begabte Mann der Kunst, einem natürlicheren Verständniß ihrer Aufgabe wiedergegeben werde.

Der Verfasser hätte weiter auf Mit- und Nachwelt Beethovens einzugehen, um ein vollständiges Bild zu geben. Ein solches könnte aber nur den Vorwurf einer Monographie sein, die hier angedeutet zu haben er sich bescheiden muß. Nur die Versicherung giebt er noch dem Leser, daß er, ohne je durch Nebenumstände bestimmt zu werden, einzig in der Absicht seine nicht ohne Mühen und Opfer erlangten Ueberzeugungen aussprach, um einem besseren Verständniß des ewig Wahren und Schönen Vorschub zu leisten.

* * *

Treten wir der Kunstrichtung der Gegenwart noch näher, bevor wir den Schicksalen Beethovenscher Kunst in einem gegebenen großen Lande, im Beethoven status quo in Rußland, nachgehen, auf den die Kunstansicht im Allgemeinen nicht ohne wesentlichen Einfluß für die Betheiligung an Beethoven sein können. Bei dieser Betrachtung geht der Verfasser zunächst von einem Instrumente, vom Pianoforte, aus, um von dem Theil auf das Ganze zu kommen. Kein Individuum der gesammten Instrumentengruppe hat eine so reiche, eine so gelesene Literatur wie das Piano, keins ein größeres Publikum, einen solchen Einfluß auf das Musikganze durch die Arrangements der musikalischen Gesammtliteratur für seine Individualität erlangt, wodurch das Piano eine Art von Barometer der Seelenstimmung in der Musik abgiebt. Im Verlaufe unserer Betrachtungen kommen wir immer auf das Piano Beethovens zurück, das nicht weniger den Mikrokosmos seiner ganzen Erscheinung ausmacht. Nur aus der Beurtheilung des modernen Pianoforte läßt sich ein ungetäuschter Rückblick auf die Geschicke des Instrumentes unter den Händen Beethovens gewinnen. Hierzu kommt, daß in unseren Tagen mehr

für Piano componirt wird, als für alle andern Instrumente zusammen, kann anders, was so zu Stande kommt, für Composition gelten. Der Verfasser sprach es bereits in seinem Beethoven et ses trois styles aus, wie das Klavier nur noch ein Reitpferd abgab. Die Erfahrungen der seitdem verflossenen vier Jahre haben ihn in dieser Ansicht nur bestärken können. Der Bote für Tyrol und Vorarlberg (26. Oktober 1853) hat, wahrscheinlich nach dem Vorgang der Allgemeinen Zeitung (5. September 1853), die einschlagende Stelle, wie folgt, übersetzt: „Das Piano wird heut zu Tage nicht mehr gespielt, es wird geritten. Im Circus lassen waghalsige Reiter das arme Geschöpf Parade machen und das Publikum klascht, verblüfft durch die Unzahl der per Minute durchflogenen Noten. Man reitet mit und ohne Sattel. Der ungesattelte Ritt heißt Phantasie, der gesattelte Transcription, Paraphrase oder Lied ohne Worte, wobei freilich oft vom Lied eben so wenig zu verspüren ist, wie vom Wort. Auch haben wir Recitative für Piano, anspruchsvolles Häufelwerk unzusammenhängender Noten, über denen man liest: la melodia ben distintamente, während eine Melodie überhaupt sich mit der schärfsten Lupe nicht entdecken läßt. Da führt ein improvisirt sein sollendes Stück den hochtönenden Namen pompa di festa. Was ist's? — Eine Lawine von Noten zwischen dem wiederkehrenden Gehämmer einer Art von Glockenspiel, das wie ein verfolgender Alp sich auf die Nerven legt. Dieses Fest nennt sich zugleich un grand exercice de Concert. Exercitien vor einem versammelten Publikum treiben, ist jeden-

falls ein Vortheil, man läßt sich die Schule, die man macht, bezahlen, statt den eigenen Beutel dafür aufzuthun; und es ist dann sehr natürlich, wenn ein solches Exercitium zu einem grand exercice wird. In unseren Tagen des musikalischen Puffs ist Alles groß, auch die Geduld eines Konzertpublikums." — Man hat, sagte der Verfasser weiter, auch sogenannte Exercices de salon erfunden, die theilweise dieselben Vortheile gewähren, man ist beheizt, gewöhnlich gespeist, man ruinirt das Piano eines Andern. Si quadrupes pauperiem fecisse dicatur. Die in den Pedalen arbeitenden Füße eines anderen Pianisten kommen da zu den auf den Tasten wüthenden Armen. Die Kunststücksliteratur des Piano erscheint recht in ihrer ganzen Jämmerlichkeit, wo sie auf eine edlere musikalische Individualität, etwa auf die besser geborene Geige übertragen wird. Der Karneval von Venedig ist eine solche Harlequinade, ein Blatt aus dem vielbändigen Lalenbuch musikalischer Verirrungen. Eine beliebte Form zu reden und nichts zu sagen ist die Phantasie unserer Piano-Lalen. Die Phantasie, wo Alles, nur keine Phantasie zu finden, ist eine Reihe Themas des gerade „gehenden" Theater-Hokus-pokus in der Oper, eine Sammlung von Passagen allen Gelichters, eine Dintenprofusion in Terzen-, Oktaven- und anderen Läufen, vor denen man weglaufen möchte, wenn einem zufällig der Sinn nach etwas Musik steht. Die Meister verbanden mit der Phantasie den Begriff größerer musikalischer Freiheit, ein Gebiet, das nicht, wie die Sonate, Grenzverhältnisse in Anspruch nahm. Der Tondichter ließ sich in einer

Phantasie gehen; er kam dabei aber auch wo hin. Die moderne Phantasie ist ein anständiger Name für eine musikalische Unanständigkeit, für den musikalisch unsittlichen Begriff des Virtuosenthums aus Passagenunnothwendigkeit.

Zwei Notensysteme (Baß, Diskant) genügten den Meistern für ihre Ideen. Unsere Tage, denen die Ideen ausgegangen, weil sie, ohne Ersatz dafür, viel aufgeben wollen von dem Leben in den alten Ideen, welche, in so vielen Dingen, die jungen waren; unsere Tage haben den beiden Systemen ein drittes anbauen wollen, einen Erker, einen porticus ambulatorius, mit gegen die Idee zugemauerter Thür, auf dem nichts wie die Prätension erscheint, eine Art Vogelbauer für die Melodie aufgehängt zu haben, an dessen Leim bis jetzt wenige Melodien hängen geblieben. Dieses von Nachahmern der Nachahmer Thalbergs der Polka und deren Abkömmlingen applizirte dreilinige System der Pianographie nahm seinen Anfang in dem Thalberg'schen Arrangement von mi manca la voce, welcher Text die Erfindung bezeichnet.

Thalberg hat Verdienste um die Stellung des Pianos als Reproduktionsmittel. Fortschritte im Fleische, die Verluste im Geiste zur Folge haben mußten, weil der Mechaniker mehr als der Dichter galt, dieser vor jenem immer mehr in den Schatten treten mußte. Als Pianist ist Thalberg der „gentlemen rider“ des neuen Piano, der verstärkte Grad in Pianokaltblütigkeit des eben so tadel- als geistlosen Pianothums der Moscheles, Kalkbrenner, Herz und ihrer unzählbaren Abstammungen. Man hat diese in sich äußerst voll-

kommene Manier die „Plastik" Thalbergs genannt. Diese olympische Pianoforteherrlichkeit ist die in einen Konzertsaal versetzte schulmeisterliche Knechtung der Idee durch den Mechanismus. Franz Lißt, der in seinem Instrumente die Kunst, in der Kunst die Triumphe erkennt, die das Leben im Geiste, in derselben zählt, Lißt ist noch in der Interpretation der Meister, die zeugende, bewußte Kraft des Genius, die einen Davison zum Othello macht, nicht zu einem Tragöden, dessen **emploi** diese Rolle ist. Wer Lißt nachahmen wollte, würde den Effekt wollen, ohne den Grund zu haben. Es gehörte dazu nichts Geringeres, als ein Fürst unter den Geistern zu sein, der gar nicht bemerkt, daß er auch ein Fürst unter den Mechanikern ist. Eine der künstlerischsten Naturen der Neuzeit ist Chopin, der Novalis des modernen Klaviers. Chopin starb an Paris, an dem Leben ohne Wahrheit, das man dort für ein künstlerisches nimmt. Seine Bilder sind groß in einem kleinen Rahmen. Die Polacca ist ihm der größte, ist für Chopin, was für einen Instrumentalcomponisten im Großen die Symphonie ist. Chopin ist der höchste Ausdruck dieses bedeutsamsten Rhythmus slavischen Blutes, dem er angehörte. Er kam weiter als die ganze Polacca-Literatur, weiter als Beethoven, der, zuerst von allen Componisten, einen höheren Gehalt in die Polacca legte (Konzertante für Piano, Violine, Violoncelle und Orchster op. 56 (1807), Polonaise brillante op. 89 (1815), weiter als die E Dur-Polacca von Weber. Chopin hat nichts instrumentirt; einige seiner Polonaisen sind vielsagende Orchesterscenen auf dem Piano und werden gewiß

Eigenthum des Orchesters und damit der Musik überhaupt werden (A Dur, Cis Moll, mit dem sprechenden Trio in Des Dur). Die As Dur, in St. Petersburg von Clara Wieck gespielte Polacca ist eine wahre Heldenthat für Piano und gehört zu den schwierigsten, zugleich aber auch zu den anziehendsten Konzert-Piecen. Das Konzert, in dem Chopin, noch nach der Plejade des Piano's vor und nach Hummel, der Klavier-Passage neue Pfade auffand, hat große Schönheiten. In der Geschichte des musikalischen Gedankens wird es Chopin und seine Piano-Manier nicht lange überleben. Dies gilt noch vielmehr von dem Trio und der Violoncell-Sonate und beweist, daß Chopin's große Form die Polacca war, in der er sich dem Schwunge seiner slavischen Sympathien am freiesten, freier als in den Mazurken überließ. In dem gefährlich-anspruchsvollen Musikgeschlecht der Kammer wird ein Klavier-Componist immer wenig leisten. Die Musik Chopin's, denn Musik schrieb er, ist krank. Der zarte vom Geist mächtig angesprochene, den Kämpfen gegen die Materie nicht gewachsene Charakter ist der Reiz seiner Musik. Chopin hat das Interesse eines Brustkranken, an dem uns Alles gefällt, den wir aber dem sicheren Untergange geweiht wissen. Chopin erinnerte an die ideal schönen, blonden Brittinnen, denen man in Italien in den Museen begegnet, wo sie selbst die schönsten Modelle sind; die immer weiter dem Süden zuziehen und von denen man weiß, daß sie den Norden nicht wieder sehen werden. Wo sich Chopin zur Kraft erhebt, flackert das bedrohte Lebensflämmchen lebhafter. Die Mazurken, zärt-

liche Klagelieder, Todtengesänge über die Trauer um den siechen Gefährten im Körper, sind der Spiegel seiner Seele. Lißt hat diese von einem Hauche berührte Natur in seinem Buche: Chopin in Meisterzügen in die Tafeln der Geschichte des Piano's eingetragen. Veredelt, idealisirt hat Chopin den Etüden-Styl. Viele zart gedachte, ganz im Geiste des Tasten-Instrumentes niedergelegte Poesien hat er unter dem prosaischen Namen: **Exercices, Etudes** hinterlassen. Mit Field, so sehr er über diesem in musikalischer Bedeutung steht, hat Chopin das Eigenthümliche, daß seine Compositionen zu seiner Behandlung des Instrumentes gehören. Wer Chopin nicht gehört hat, wird seine Sachen nie in seinem Geiste spielen, von dem viel über seine persönliche Erscheinung am Piano verbreitet war. Von Beethoven, dessen Einfluß ihn nicht berührte, spielte Chopin die Sonaten in Cis Moll und As Dur, op. 26, in seiner eigenthümlichen Meisterschaft, welche darin bestand, das Piano wenig anzugreifen, mehr zu zeichnen, als zu malen, mehr anzudeuten, als auszuführen. In seinem Spiel entwickelte Chopin durchaus nicht die Tonfülle, welche, um ein Beispiel anzuführen, die Episode in Oktaven der linken Hand in der As Dur-Polacca erfordert. Chopin spielte einen leicht gehenden Pleyelschen Flügel, auf dem er nur so eben, wie eine Biene in Blumenkelchen, schwärmte. Ein Pleyelscher Flügel ist, was einmal die älteren Tischnerschen Flügel in St. Petersburg waren, ein Damen-Instrument.

Das Tasten-Instrument hat nur einen Lißt erlebt und

wird lange auf einen zweiten warten, ist überhaupt Lißt auch nur als ein zweiter zu denken und nicht vielmehr die Ausnahme einer Persönlichkeit auf einem Instrument, auf dem kein Ton gebildet wird; er, der fertig gegebene, nicht festzuhaltende Metallsaitenton, die Persönlichkeit ausschließt. Die Geistesindividualität Lißt's ist der Zauber seiner Auffassungen in den Ideen der Meister, die er im Augenblick der Begeisterung selbsteigenthümlich wiedergiebt. Lißt der Dichter, durch die Macht der Kunst entzückte Rhapsode, Thalberg der vollendete Klaviermeister. Ein Künstlerkönig ist Lißt, Thalberg ein Weltmann und Feinschmecker auf einem Piano. An Musik denkt Lißt in seinen Compositionen, an den Effekt auf einem Konzertflügel Thalberg. Berlin hat im December 1855 von Lißt dirigirte Konzerte gehört, in denen sämmtliche Compositionen von Lißt waren, der in allen Stylen Componist ist, von der Ouvertüre, über die Symphonie, bis zur Messe; vom Lied bis zur Oper, des Piano's zu geschweigen. Ein nur aus Thalbergschen Stücken zusammengesetztes Konzert würde ein Klavier-Fegefeuer abgeben, das in einem Konservatoire an seinem Platze wäre, als Vorlegeblatt für Schüler, wie es die Phantasie Effusio musica von Kalkbrenner war, wie man noch wenig variirte Variationen spielt, die das Verdienst haben, schwer zu sein. Nicht von Thalberg, nicht von der modernen Variation gilt das Sprichwort: variatio delectat. Thalberg setzt vortrefflich für Piano. Musikstücke giebt es nicht von Thalberg, nur auf die Ideen Anderer gesetzte Stücke. Das Häufelwerk in der Sonate

von Thalberg entschädigt nicht für den Mangel an der Idee zur Sonate. Was man in Thalberg für eine Melodie zu nehmen versucht wäre, reduzirt sich auf das ansprechende Thema, das dem zweiten Capriccio zum Grunde liegt, zumal in den Oktaven am Schluß, die in der Art, wie sie das Thema zwischen sich einkneifen, Schule gemacht haben (siehe Voß, Hünten und die Fluth der letzten Pianoforte-Talen mit und ohne Talent). Immer steht aber Thalberg weit über der Ries-, Moscheles-, Kalkbrenner-, Herz- und Czerny-Variation, obgleich Czerny's Opuszahlen bereits die Zahl der christlichen Zeitrechnung hinter sich gelassen haben.

Die effektvolle Anwendung sämmtlicher für zehn menschliche Finger an zwei Händen zugänglicher Gruppen der Harmonie, die Luxus-Akkompagnements, sind das Charakteristische im Piano-Repertoir des Tages, auf das Thalberg einen nachhaltigen Einfluß geäußert hat, namentlich durch die Erhebung des Daumens der rechten Hand zu einer Art primo tenore in der Mitteloktave des Piano's, während die anderen Finger in ungezählten Intervallen von jenem Ankerplatz wie wilde Bienen um einen einzigen Tropfen Honig umherschwärmen. Eine solche, von Thalberg Phantasie benannte Fingerübung (souvenir de Beethoven) ist die Verkehrung des vielsagenden Allegretto der A Dur-Symphonie zu einem Klaviermittelchen in zweiunddreißig Theilen für Toiletten-Bedürfnisse am Piano, vor dem sich der Schatten Beethovens entsetzt hätte. Und dieser Gedenkzettel moderner Irrungen

sollte gerade dem bedeutungsvollsten Stücke, einer der bedeutungsvollsten Symphonien angehängt werden!

Das war der Einfluß Beethovens auf Thalberg! — Ein anderer, auf die Gruppirung in der Begleitung gerichteter, auf das, was die Thalbergsche Manier Gutes und Ergiebiges für das Piano zu Wege gebracht, liegt in dem leicht nachzuweisenden, noch wenig bemerkten Vorgange Beethovens in der Gruppirung von Akkompagnements auf dem Piano, wie sie seit der Don Juan-Phantasie von Thalberg Mode wurde. Schon Beethoven nimmt in seinem, wahrscheinlich schon in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, jedenfalls lange vor der Geburt Thalbergs, geschriebenen ersten Klavier-Konzert (78. Takt des Largo) den Gesang in die Mitte zweier Begleitungsfiguren, wodurch der Gesang auf dem sonst so tonarmen Instrument zum Erstaunen hervortritt. Man vergleiche auch noch den ersten Satz der E Dur-Sonate, op. 14 (1799 komponirt, insbesondere den 122. Takt des zweiten Theiles). Diese Art, die harmonische Seite des Piano's von Grund aus geltend zu machen, brachte Weber dahin, weiter zu gehen. Der so außerordentlich effektvolle Schluß des Andante (B Dur) in der D Moll-Sonate von Weber ist nur eine glückliche Anwendung des Beethovenschen Vorgangs. Was Beethoven und Weber als ein bloßes Mittel gebraucht, soll nun bei Thalberg, in dem Schwarm seiner Nachahmer, für alle tauben Nüsse entschädigen. Ein auf seinem Instrumente im neunzehnten Jahrhundert so unfehlbar dastehender Virtuose zweiten Ranges, wie Thalberg, hat immer Verdienste; wir bezeichnen nur das

Repertoire als eins, das den musikalischen Gedanken nicht über die eng gezogenen Grenzen eines Tasten-Instrumentes vertritt, mithin für die Kunst, für die Erziehung des Menschen durch die Kunst nichts leistet. Das verstiegene Thalbergsche Piano vollends ersäufte die musikalische Idee auf dem Piano. Eine besonders betrübende Verirrung des Klavierreiterthums ist das Verkleiden der Werke von Meistern in den Puppentand der Mode von Trillergruppen, üppigen Lagen auf dem mageren Instrumente, Oktaven- und Dezimenverzögerungen zum Gebrauch der Klavier-Voltigeure. Es ist dies der entstellende Verband neumodischer Virtuosenheillehre über so genannte vollere Akkorde, verdoppelte Passagen, wo man an der einfachen genug hatte, über auseinanderfahrende Läufe, wo eine Skala nach einer Himmelsrichtung stand; über Verstärkungen, die eben so viele Schwächungen sind; wir meinen den Piano-Wust, die schwülstigen Häufungen, aus denen man die so viel einfacher formulirte Idee der Meister wie aus einem Aschenhaufen hervorsuchen muß. Das ist ein Arrangement, (respektive Transkription, Paraphrase), oder ein Derangement bis zu gänzlicher Unkenntlichkeit eines bereits für Piano geschriebenen, den Herren aber nicht genug schwierigen Stückes. Beethoven ist da noch am Besten gefahren, er ist nicht „effektuirt" worden. Der in neumodischer Klavierspeise vorherrschende Geschmack ist ein Jammern ohne Leid, aus dem Grunde eines verstimmten Magens oder eines noch nicht bis zur Million gefüllten Beutels. Die grassirenden Dezimen sind dieses Leid,

sind diese eleganten Ohnmachten ohne Grund wie Zweck. Oh! daß Ihr Euch des Märchens erinnertet, das die Klarinette der Hoboe erzählt, in dem Larghetto des Mozartschen Quintetts für Piano und Blasinstrumente! — Was die fünf Instrumente sich da zuflüstern, das ist Instrumental-Poesie, die nicht auf immer geschieden sein kann. Gegen das Minore hat man sich insbesondere in Acht zu nehmen. Am Fuße einer Trauerweide bei Mabile in Paris (al pie d'un salice) weint es seine Thränen. Da kann man mißtrauisch werden! — Der maaßlose Mißbrauch der Arpeggien macht das Piano zu einer Harfe, Machwerke, wie sie divisionsweise auf den Paradeplätzen der Pianofortdeckel erscheinen, um einen bezeichnenden Ausdruck von Kossak zu brauchen.

Eine ähnliche, dem unnatürlichen Bedürfnisse des Augenblicks huldigende Richtung läßt sich leider ebenso wenig in der Oper, im Orchester verkennen. Effekt ist das heisere Feldzeichen des musikalischen Puffs unserer Tage für alle Instrumente, von der Violine mit spinngewebfeinen Saiten bis zur Ophikleide, wo sich ein armer Mensch einen ganzen Kamin von Blech in den Mund stecken soll.

Es war damit einmal anders. Mozart, der eine Idee von Hunger hatte, antwortete einem Verleger, der ihm populairer zu sein empfahl: „Nur so verdien' ich nichts und hungere und scheer' mich doch den Teufel d'rum!"

Das Kunstbewußtsein im Künstler hat der Industrieschwindel verschlungen. Man ist noch Künstler; wo man es ist, ist

man aber gern noch etwas Anderes, ein Weltmann, wenigstens ein „Löwe." Kurz, man kumulirt. Trägt der Zeitgeist allein die Schuld? — Glaubt der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts an die Kunst? — Giebt es viele Künstler, die mit Novalis denken: „Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen?" —

Der Verfall europäischer Kunst durch ein Verdrehen ihrer Zwecke ist zwar eine Folge der Abspannung des Geistes durch die Anmaßung der materiellen Interessen, den ersten Platz zu behaupten, wie sie durch die Länder vertreten werden, welche die Kulturländer des Westens, die Civilisation ohne Sittengesetz genannt sein wollen; aber schon Schiller warnte den Künstler vor solchem Abfall von der Kunstwahrheit, welche immer die Lebenswahrheit ist, in den bedeutsamen überhörten Worten:

> „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar ihr Günstling ist. Wie verwahrt er sich aber vor den Verderbnissen seiner Zeit? — Er leiste den Zeitgenossen, was sie bedürfen, nicht was sie loben."

Nur ein Erfassen der Kunst mit der Seele, mit der ganzen Innigkeit unserer Gefühle giebt uns in der Kunst eine Lebensgefährtin, die auch dem Schmerz seinen Stachel nimmt, weil Kunst und Poesie zu erkennen vermögen, wie der Verlust nur ein anderer Pol des Besitzes ist. Nur ein Ergreifen der Kunst als geistiges Kapital trägt die Renten der

Opfer, die es erfordert, um Künstler im Leben zu sein. So dachten die Meister, davon sprechen sie zu uns in ihren Werken, davon am vernehmlichsten für uns Kinder des neunzehnten Jahrhunderts Beethoven.

Der Beethoven status quo in Rußland.

. . . . apis vero ratio media est, quae materiam ex floribus horti et agri elicit, sed tamen eam propria facultate vertit ac digerit. Bacon. Novum Organum.



Vorwort.

Ein Bild der Beethoven-Zustände in einem Lande begriff die Musikzustände dieses Landes überhaupt, und diese hatten wiederum, um verständlich zu sein, in das Leben einzugreifen, von dem die Kunst nicht zu trennen ist. Der Verfasser war somit in die Lage versetzt, zu viel oder zu wenig zu geben, je nachdem er das Interesse des ausländischen oder inländischen Lehrers mehr berücksichtigte.

Dem Auslande gegenüber hat er eine allgemeine Uebersicht zu geben versucht, dem vaterländischen Lehrer Notizen an die Hand zu geben, welche kein anderes Werk enthält und nur ein Zusammentreffen günstiger Umstände möglich machen konnte. Dies gilt ganz besonders von Zahlen und Namen, was dem Kenner solcher Verhältnisse nicht entgehen wird. Der Verfasser übergiebt dem Publikum in diesem musikalisch-statistischen Versuche ein mühsam nach einer Hauptrichtung aufgespeichertes Material, das einer vollständigen Geschichte der Musikzustände in Rußland, zunächst in Petersburg, einigen Vorschub leisten dürfte.

Beethoven in den russischen Ostseeprovinzen.

In Bildung, Sitte und Recht können die Ostseeprovinzen Rußlands: Liv-, Ehst- und Kurland, für eine Fortsetzung Deutschlands in den Norden, dem baltischen Meere nach, gelten. In Denkart und Patriotismus kann man im Herzen von Rußland nicht loyal russischer fühlen. Das den viel gegliederten Sonderinteressen der Provinzen in Personen und Institutionen entsprechende Rechtsgebäude derselben, an welchem seit dem 13. Jahrhundert die Geschichte mit germanischen, römischen, schwedischen und russischen Kräften baute; die Verfassung Riga's und anderer, diesem Ausgangspunkte nachgebildeter Municipalitäten; der Indigenatadel andererseits; Korporationen und Stände überhaupt; Gilden und Innungen, Zünfte und Aemter, Stiftungen und Gesellschaften — in einem zu St. Petersburg mit ständischen Deputirten vereinbarten Provinzial-Kodex, in einer sie schützenden Nische der russischen Reichsgesetzgebung finden sie ihre Gewähr.

Riga, die Residenz des General-Gouverneurs der drei Provinzen, der Sitz vieler städtischer und landesständischer Behör-

den erster, sämmtlicher Behörden zweiter Instanz des Gouvernements Livland: nach St. Petersburg die bedeutendste über See handelnde Stadt des Russischen Reiches, zeigte von jeher einen kunstsinnigern Geist, als dies in Handelsstädten der Fall zu sein pflegt. Der Grund hiervon ist darin zu suchen, daß seit der Eroberung Livlands durch Rußland Riga, politisch beruhigt, seine nach Erledigung von materiellen Interessen erübrigten Kräfte Kunst und Wissenschaft ungestört hat zuwenden können. Riga entwickelte immer eine überwiegende Privatthätigkeit auf dem Felde der Pädagogik. Der deutsche Vico, der licht-philosophische Herder, schrieb in Riga seine „kritischen Wälder," Hartknoch in Riga verlegte die „Ideen zur Geschichte der Menschheit" und Kant's Kritik der reinen und praktischen Vernunft. Seitdem hat Riga nicht gefeiert auf dem Felde des Geistes.

In dem Leviathan der Städte, in London mit zwei ein halb Millionen Einwohnern, bestehen 9 täglich, 45 wöchentlich erscheinende Zeitungen (**Times** vom 9. März 1855, **the Metropolitan Press**); in Riga, mit gegen achtzig tausend Einwohner, 2 täglich, 3 wöchentlich und mehre monatlich ausgegebene, was, wenn man auch nur den Zahlen ihr Recht läßt, einen Maaßstab des geistigen Bedürfnisses in Riga abgeben mag. Die Riga'sche Zeitung namentlich wirkt für Verbreitung eines guten, gesunden Geschmacks in Kunst und Theater in selbstständigen Feuilletons aus der Feder von C. Alt, die zu dem Besten gehören, was man in dieser Art kennt.

Die Riga'sche periodische Presse bleibt nicht im Lande, sie verbreitet sich über viele im großen Russischen Reiche zerstreute Deutsche. Durch die geringe Entfernung von Deutschland, welche vielfach verschlungene Handelsverbindungen täglich verkürzen, bezieht Riga den Schatz deutschen Wissens. Die Segnungen einer Land wie Stadt berathenden Regierung, erlauben denselben so ruhig auszubeuten, daß kaum eine Handelsstadt Deutschlands, von derselben Einwohnerzahl, die Bildung und Gesittigung Riga's übertreffen, nur wenige sie erreichen dürften.

Schon weil die Typen hanseatischen Aufschwunges in Geist und Leben vor sechs hundert Jahren direkt zur See nach Riga gelangten, und sich rein erhalten konnten, hat die Stadt etwas Individuelles, das ihren nächsten Nachbarn in Deutschland, namentlich dem fünf und fünfzig Jahre später als Riga gegründeten Königsberg (1255), nicht in demselben Grade geblieben ist. Dieses Bild eines alteigenthümlichen Lebens liegt für das Auge in dem hanseatischen Baustyle aller Gebäude aus älterer Zeit, für den Geist in der alt hergebrachten Rechtsverfassung, welche die Herrscher Rußlands den Ostseeprovinzen, als ihrem Lebensbedürfnisse entsprechend, conservirt haben. Die höchsten Blüthen jener findet man heut' zu Tage nicht einmal mehr in Lübeck, Bremen und Hamburg, nur noch in den flandrischen Städten, in Antwerpen vor Allem; die Urtypen dieser in den Quellen germanischen Rechts, welche Riga für seine autonomische Gesetzgebung im 13. Jahrhundert in den Riga'schen Stadtrechten benutzte. In Riga, dessen Lebensnerv im Handel liegt, ist der Handelsstand der über-

wiegend wichtige, der Handelsmann aber nur selten der Mann der Kunst. In einer Stadt, wo man viel und gut ißt und trinkt*), erscheint gewöhnlich die Kunst nur zum Dessert, in der Form eines von Schauspielerinnen servirten Theaters.

Das hat man in Abzug zu bringen, wo in Riga etwas zu wünschen übrig bleibt.

Was wurde nun aus Beethoven in Riga?

In Riga, dessen Gefühl sich vor Allem in dem Bewußtsein eines ihm historisch angestammten Rechtslebens genügt, wo im Einzelnen alle Verhältnisse nach Stadt, Land (Adel) und Krone auseinanderfallen, mißt auch ein Jedes nach sich und seinem Maaße, will man keinen andern Maaßstab als sich.

Die „Musikalische Gesellschaft" verfolgt seit 1790 den Zweck von Aufführung guter Orchestermusik. Das Lokal ist das „Schwarzhäupter-Haus," ein höchst eigenthümliches Gebäude, von dem jedes Jahrhundert, wie von einem Kuchen, ein Stück abgebissen und glücklich verspeist zu haben scheint. Was der Hammerfisch im Nassen, ist dies Backwerk von Stein auf dem Trocknen.

Die Schwarzhäupter, geistig verwandt mit dem Artushof in Danzig, waren eine, nach ihrem Schutzpatron, dem Mohren Mauritius, genannte Verbindung Riga'scher Bürger, zum Schutze des Handels in der Bekämpfung heidnischer Nachbarvölker.

Die Schwarzhäupter waren noch in letzterer Zeit eine

*) Wo Alles Tradition, giebt es immer eine besonders starke in Küche und Keller. Man kennt Riga'sche Speisen, Riga'sche Küchen, Riga'sche Getränke.

Verbrüderung Lediger aus dem Kaufmannsstande, mit ansehnlichen Kapitalien, zur Unterstützung von Genossen, welche zweimal jährlich kopiöse Liebesmahle auf ihrem durch Jahrhunderte vererbten Silbergeschirr abhielt. Seit 1783 unterstützten sich nun die Glieder unter sich. Später wurden die Unterstützungen auf ehemalige Mitglieder ausgedehnt, wie sich darüber die den Statuten vorgedruckte Einleitung schön ausdrückt: „Die Erfahrung, daß ehemalige, durch Eintritt in die Ehe aus der Verbrüderung geschiedene Mitglieder, ehedem Günstlinge des Glücks, dasselbe nicht immer fesseln konnten, bestimmt uns, im Geiste der Vorfahren und der Riga'schen Bürger, auch solchen Unglücklichen den Segen einer Verbrüderung angedeihen zu lassen, die sie zur Erfüllung eines der wichtigsten Zwecke der menschlichen Gesellschaft verließen." — Die alten Formen stürzten ein, der Geist blieb unter Trümmern derselbe und auf diesem historischen Schutt blüht in Riga die Musik.

In der Patronatkirche zu Sankt Petri haben die Schwarzhäupter ihr mit dem Mohrenkopf bezeichnetes Gestühle, eine Anerkennung ihres historischen Zusammenhanges mit den Geschicken der Stadt, eine qualificirte Sonderung Lediger in der Kirche, die nicht ohne Bedeutung ist.

Als Schutz- und Trutzbündniß verbreitete sich die Verbrüderung einst bis in die kleinen Städte Livlands, bis nach Wolmar. In Dorpat sind die Schwarzhäupter zu Anfang dieses Jahrhunderts ausgestorben. In Reval bestehen sie als Gesellschafts-Klub. In einer Chronik nennt sie der Riga'sche

Rath in einem Schreiben an den Ordensmeister: „lustige Gesellen, die sich für 5 Pfennige des Tags erlustiren.“

Aus diesem Institut mag man den Geist anderer im Lande ermessen. Wir durften nur bei diesem verweilen, weil das Lokal der Schwarzhäupter und Konzert in Riga synonym geworden.

Lebensgroße Bilder der alten Könige in Schweden, zu Pferde, sprengen in dem Konzertsaale, den gezückten Degen in der Hand, auf die Symphonien der in diesen Räumen beliebten Haydn und Mozart, seltener auf Beethoven los.

Die musikalische Gesellschaft hat sich ein kleines Kapital (gegen 4000 Rbl. S.) zusammengetragen und besteht aus gut musikalisch gesinnten Dilettanten, denen Blech- und Blasinstrumente von jeher aus dem Theaterorchester kamen.

Von 1790 bis 1835 wurden in Handel und Musik günstigen Jahren 24, unter minder günstigen Konjekturen 12, von 1839 ab 6 Konzerte den Winter über gegeben.

Wo man ehemals in Riga vom Comptoirbuch bis zur Geige kam, strich man wenigstens herzhaft an einem Violinkonzert von Viotti, unter Lehrern wie Feige, Dännemark, Reinecke. Man erstaunt heut' zu Tage lieber einen gefälligen Verwandtenkreis mit dem Karneval von Venedig oder einer Farce dieses Gelichters.

Selten fehlen die Gaben der Kunst ehrbaren, wenn auch vereinzelt dastehenden Bestrebungen in ihr.

Der Riga'sche Kaufmann Schnobel besaß eine der schön-

sten Geigen von Stradivarius (jetzt im Besitz des Rathsherrn Woldemar Poorten).

In den ersten zwanzig Jahren dieses Jahrhunderts vereinte in Riga ein aus Künstlern und Dilettanten bestehendes Quartett, mit dem Baron Schoulz und Reinecke, als erste Violine, mit Jakobi und Stillinger, als Cellisten, und dem als Klavierspieler und Altisten interessanten Ruperti werthvolle Instrumente (die Violia von Amati ist in den Besitz des Musikdirektors Löbmann übergegangen).

Man spielte entsetzlich viel Haydn und Romberg, weniger Mozart, der auch einmal für wild gelten sollen, hin und wieder Spohr, selten ein Paar der ersten sechs Quartette von Beethoven. Man fürchtete, und nicht nur in Riga, es könnte gut gerichteten, gut besaiteten Instrumenten mit dem auf Erden unzufriedenen Himmelsstürmer Beethoven ein Unfall zustoßen.

Zu seiner Zeit übte die „Musikalische Gesellschaft" noch die moralische Kraft, sich das Theater dahin unterthänig zu machen, daß die Direktion an den Konzertabenden im „Schwarzen Häupter" sich mit etwas „Stricknadeln" in fünf Akten begnügte und seine Blasinstrumente in Gnaden entließ. Seit 1840 hatte sich dieses Verhältniß geändert, war die Gesellschaft ganz vom Theater abhängig geworden. Es ist dieses Umstandes zu erwähnen, weil derselbe herausstellt, wie ein Theater, zumal eine Oper, wenn sie Modesache ist und keinen musikalischen Bedürfnissen entspricht, musikfeindlich wirkt.

Unter diesen Verhältnissen bildete sich im Jahre 1853 aus Dilettanten und privatisirenden Musikern ein Orchesterverein, der sich wöchentlich zusammenthat, mit Vater Haydn anfing und bis zur ersten Symphonie von Beethoven kam.

Dieser Verein ging 1855 in die „Musikalische Gesellschaft" über. Diese gab der zu Stande gebrachten Fusion ihren alten, von 1790 datirenden Namen, mit seinen von einem Riga'schen Institut nicht zu trennenden Korporationsrechten, ihre Musikalien, ihre Instrumente, ihr Kapital; der Orchesterverein brachte vom Theater unabhängige Kräfte aus einer sieben- bis achtstimmigen Dilettanten-Blechmusik, an der sich einige höhere Beamte betheiligten.

Man kam an die zweite Symphonie von Beethoven.

Recht befriedigend sind Symphonien und Ouvertüren neuerer Kunstgenossen ausgeführt worden.

Der Geschmack neigt in Riga für Mendelssohn, Spohr, Gade, Schubert.

Beethoven ist zu zermalmend, hebt zu sehr das Individuum auf, um in einer Stadt, deren vielgegliederte Geschichte zahlreiche Sonderinteressen*) und damit manche stärkere Persönlichkeit

---

*) Welche Früchte ständische Sonderinteressen tragen, welche Persönlichkeiten zu entwickeln sie vermögend, wo ihrer Vaterlandsliebe ein gemeinsamer Heerd wird, davon erzählen in Riga die Stiftungen, Legate, Stipendien. Die Zahl dieser Autonomien der Persönlichkeit ist verhältnißmäßig so groß, daß Riga einen ersten Platz in aller statistisch bekannten Mildthätigkeit behauptet.

in den Individuen ausprägte, großen Anklang finden, in das Leben übergehen zu können. Beethoven ist die große, weite Welt, der Kosmos psychischer Erscheinungen, kein Patrimonialgebiet. Nicht durch's Stadtthor kommt er; Mauth und Accise, Zoll- und Brandwache, Wraake und Waage, ihn tangiren sie nicht.

Von ungemessenen Höhen des Geistes kommt er; seinen Lauf hemmt keine „Ritter- und Mannschaft des Erzstiftes," ihn halten die „Oldesten im sittenden Rathe," die „Oberalten" nicht auf. Durch die Bresche hält er seinen Einzug, und wo er erscheint, hört das Historische auf, denn er schreibt die Geschichte.

Man denke an den Donner der Bässe, im Scherzo der fünften, an die Antworten mit eingelegtem Bajonett der Alt- und Violinstimmen; an die Schlußsätze in der fünften und

---

Daß der Sondersinn den Gemeinsinn nährt und den Bedürfnissen eines gegebenen Augenblicks Rechnung zu tragen versteht, beweisen die patriotischen Gaben Riga's, im Betrage von mehr als hundert tausend Silberrubeln, zu den Kriegskosten in dem einen Jahre 1854. Die Stadt betheiligte sich als Korporation mit 50,000, die Börsenkaufmannschaft mit 10,000, alle Aemter und Innungen, alle Stände und Gesellschaften, das Theater, die Klubs, das Schüler- und Lehrerpersonal des Gymnasiums, ja die Riga'sche Jagdgesellschaft, brachten in edlem Wetteifer mit den übrigen Theilen Rußlands ihr Schärflein. Personen aus dem Kaufmannsstande gaben bis tausend Silber-Rubel jede. Weiteren Bedürfnissen wird die loyale, mit vergänglichem wie unvergänglichem Gut, in Reichthümern, Geistes- und Herzensbildung gesegnete Stadt weitere Hülfe zu bieten wissen. Mit ihr und Rußland ist Gott!

achten, an den ersten Satz der vierten Symphonie, an die Auflösung der Egmont-Ouvertüre, an Koriolan, an die C Dur Jubelouvertüre zur Oper Beethovens.

Wie viele Städte und Gebiete nimmt da nicht der Geist ein! —

Der Musikdirektor, der noch bei Haydn kampflustig drein sah, der bei Spohr zu dem Geständnisse kam, auch er, der Herr Stadtmusikdirektor, habe kühne Uebergänge gefunden und verstehe sich auf einfachen und doppelten Kontrapunkt; der Herr Stadtmusikdirektor kommen aus der Probe einer Beethovenschen Symphonie und sagen sich, wenn sie kein gewöhnlicher Handwerker, in Gegenwart von Frau und Kind, am eignen Tisch, zwischen Suppe und Braten, daß sie etwa die Lichter im Orchester schneutzen und den Altstimmen dabei gelegentlich die Blätter umwenden können, wenn so eine große Beethovensche Symphonie gespielt wird. Ist der Mann in einer der durch Reichthum und ehrwürdiges Ansehen ausgezeichneten Stadtkirchen Rigas Organist, so findet er sich nach einer solchen Symphonie nicht mehr auf seiner Orgel, und der Gedanke, die Stadt könnte ihm den Beethoven vorziehen, nimmt ihm die Kraft zur Improvisation mit allen Registern, am Ostersonntage vor dem versammelten Rath.

Dem entgeht man bei Haydn, bei Mozart, bei den Neueren, und macht doch auch Musik.

In Riga sind indeß bei Gelegenheiten von Konzerten außerhalb der Musikalischen Gesellschaft alle Beethovenschen Symphonien, bis auf die beiden letzten, vorgekommen. Das

Neueste ist, daß die Gesellschaft an Anschaffung von Partitur und Stimmen der achten Symphonie denkt, daß der Direktor des Theaterorchesters, Schrameck, die Chorsymphonie geben und somit auch für Riga das letzte Wort symphonistischer Kunst aussprechen will.

Von den Beethovenschen Ouvertüren kennt Riga: Koriolan, Egmont, die Ouvertüre zur Oper Beethovens in E, die große in C, sowie die zum König Stephan und die unbedeutenden zu den „Ruinen von Athen" und zum Ballet „Prometheus." Die großen C Dur-Ouvertüren op. 115 und op. 124, die ursprüngliche Ouvertüre zur Leonore (Fidelio), die Varianten der zweiten großen sind nie vorgekommen.

Im Dom, zu dem der Bischofshof mit sechsundvierzig Schlössern des Landes als Einkünfte gehörte, in der Petrikirche, die sich in Wappen und Gräbern die Geschichte der Munizipalität erzählen, von den Doppelchören dieser Zeugen des altkirchlichen Sinnes der Stadt, erklang sonst am Charfreitag-Abend, in einem sogenannten concert spirituel, auch manche Beethovensche Symphonie. Der Verfasser hörte 1833 selbst die fünfte. Diese kirchliche Aufführung der Symphonie, bei welcher im ersten Satz die Achtel langsamer gingen, als die Viertel zu gehen haben, erinnerte indeß lebhaft an eine Beerdigung der Symphonie aus der Patronalkirche, bei Regenwetter.

Im Sommer 1836 brachte der Generalagent der Russischen Lebensversicherungsbank in Riga, Schwederski, ein Musikfest zu Stande, bei dem das „Weltgericht" von vierhundert

Personen unter Leitung Dorns in der Domkirche, die siebente Symphonie von Beethoven im Theater, Beethovens Symphoniestück: Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria im Freien aufgeführt wurden. Durch die Lokalität unterstützt, wirkte wohl zum ersten Mal seit der Composition des letzten Stücks für den Wiener Kongreß, Kanonen- und Kleingewehrfeuer mit anrückenden Trommeln und Trompetensignalen. Es kamen bei diesem Musikfeste aber auch die Ouvertüre zur Olympia, zur Iphigenia in Tauris vor, welche in den Opern dieses Namens an ihrem Platz sein mögen, nicht aber, wie die Egmont-, die Coriolan-, die große C Dur-Ouvertüre zur Oper Beethovens, das Bild menschlicher Seelengröße bis unter die Akazien des „Kaiserlichen Gartens" am Weidendamm bei Riga zu tragen im Stande waren.

Daß der gewöhnlichste Krebsschaden der Konzert-Kunstreiterei sich nicht von einer größeren Vereinigung musikalischer Kräfte entfernen lassen, daß vor der A Dur-Symphonie von Beethoven eine Krakowiak von Chopin, Violin-Variatiönchen von Kalliwoda vorkommen können, das war die lokale Schattenseite eines relativ großen Unternehmens, von dem Remy, der begabte Dilettant der versefertigen Stadt, in einem von Dorn componirten Festgedichte singen können:

„Lebe hoch du edle Kunst!
Du weißt zu vergüten
Des Geschicks versagte Gunst
Und verdorrte Blüthen."

Die Einnahme der drei Konzerte des Musikfestes, im Be-

trag von 6900 R. S., ergab, nach Abzug der Kosten, einen zu gemeinnützigen Zwecken verwandten Ueberschuß von 1700 R. S., mehr als Beethoven für seine neun Symphonien Honorar bezog.

Zu diesem Festival von 1836 war der Dilettanten-Landsturm der drei Provinzen zusammengekommen. Das Publikum in den Konzerten belief sich auf mehr als 4000 Personen.

Ob von den aufgebrachten dreißig Violinen, zehn Bratschen, dreizehn Violoncells und Kontrabässen mit 30 Blasinstrumenten Alle Alles mitgespielt, wollen wir nicht behaupten.

Die Oper Beethovens wird im Durchschnitte alle zwei Jahre in Riga (mit der E Dur-Ouvertüre) gehört. Zum ersten Male wurde der Fidelio gegeben am 22. Juli 1818.

Das Theaterorchester besteht aus siebenundzwanzig bis dreißig Personen, hat jetzt zwei Kontrabässe, zwei Violoncells und hält sich auf der Stufe guter Orchester zweiten Ranges in Deutschland.

Zur Zeit, wo noch die „Räuber auf Maria Kulm" ein Kassenstück waren, wollte es die Sitte in Riga, daß die Zwischenakte durch sogenannte Symphonien von Pleyel, Krommer, Kotzeluch, Hoffmeister ausgefüllt wurden. Ouvertüren von Kalliwoda, von Hummel, die immer guter Dinge sind, Strauß und Lanner versehen jetzt diesen Dienst.

Riga und Reval sind die einzigen Orte im russischen Reich, wo Opern von Wagner, in Riga der Tannhäuser und Lohengrin, in Reval der Tannhäuser, gegeben worden sind.

Zwei kleine Kapellen (Prager), von zusammen sechszehn Musikern, welche häusliche Feste schmücken und das Haus und seine Altäre, spielen eine große Rolle in Riga; vier geschickte Organisten, einige privatisirende Musiker, Dilettanten, bilden eine zweite musikalische Gruppe von etwa dreißig Personen, was mit dem Theaterorchester ein Ganzes von sechzig bis siebzig Gliedern giebt. Aber nur einmal (1847) vereinigte diese Sonderinteressen Berlioz, der in Riga seine Harald-Symphonie und Karnevals-Ouvertüre mit fünf Kontrabässen geben konnte. Berlioz schreibt (Journal des Débats, 7 Janvier 1853): „J'ai vû à Riga une représentation exquise du mariage de Figaro. Jamais le chef-d'oeuvre de Mozart ne m'a fait un pareil plaisir. Oh! comme je bénissais ces honnêtes chanteurs, ces aimables jeunes cantatrices allemandes, qui chantaient tout bonnement la mélodie de Mozart, qui exprimaient tout simplement le sentiment de Mozart, qui ne cherchaient à rendre que l'idée de Mozart, mais qui chantaient, sentaient et comprenaient si juste, et le chef d'orchestre, Mr. Schrameck, qui conduisait si juste! Donc le quatriéme theâtre lyrique de Paris n'a qu'à se persuader de la nécessité de toujours avoir seulement un bon petit orchestre, un bon petit choeur, une bonne petite troupe de bons chanteurs comme on en a à Riga, de bonnes partitions, toujours comme à Riga."

Bei den Oratorien am Charfreitage und am Todtenfeste, zum Besten von Musiker-Wittwen und Waisen, wirken in

Riga geübte Chöre und vierzig bis fünfzig Instrumentalisten. Man hörte das Requiem von Mozart, von Cherubini; den Christus am Oelberge von Beethoven (1838, 1850), den Paulus von Mendelssohn (zuletzt 1855 mit 100 Singstimmen unter dem Musikdirektor Löbmann); den Elias und die Symphonie-Kantate, Hillers Zerstörung von Jerusalem, Spohrs letzte Dinge und Vaterunser, den Tod Jesu von Graun, das Weltgericht, die Schöpfung, die Jahreszeiten. Händels Messias ist ohne Erfolg gegeben worden (1835).

Der Klavierlehrer Hartmann vereinigte in Riga einen zahlreichen Dilettantenkreis mit ausgezeichneten Stimmmitteln, zu Aufführungen von Musik im Kirchenstyl. Die Blasinstrumente vertrat Hartmann am Pianoforte, von einem tüchtigen Quartett begleitet (Baron Schoulz, Reinecke, Schnobel, Ruperti, Stilliger). Viele Jahre hindurch (bis 1829) hörte man so in der stillen Sonntagsstunde Rigas die Messen von Mozart, von Joseph und Michael Haydn, von Cherubini, die C Dur-Messe von Beethoven.

Im Jahre 1839 wurde in einem Privatzirkel Beethovens zweite Messe am Klavier ausgeführt.

Die Gesangszustände einer Stadt werden nur in Gesangvereinen gedeihen. Bis 1843 leitete Dorn (jetzt in Berlin) einen solchen in Riga. Sonderinteressen spalteten den kleinen Kreis in zwei kleinere unter Löbmann und Preis. Letzterer leitet die von Dorn gestiftete rigasche Liedertafel (mit einem Sommer- und Winterlokal), welche sehr gut ißt und trinkt, dabei auch recht wacker singt, obgleich für Solo und

ersten Tenor die Opernmitglieder nur schwer entbehrt werden. Diese fröhlichen Kreise haben sich in eigner Anerkennung scherzhafte Namen beigelegt.

Riga ist eine kleine Pianopolis, die Race der Rigaschen Pianoforte eine gute, dem Ort eigenthümliche.

Die unglaubliche Menschenkugel des Klavierbauers Bergmann, in dessen Abdomen Lablache anständig untergebracht gewesen wäre, versorgte Riga zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Nachahmungen von Wiener Flügeln. Gothorb kreuzte diese Spielart mit der damals in Petersburg beliebten Tischnerschen, ihm folgten Kelberer, ein zweiter Bergmann, mit englischer Mechanik. Melenius und Tresselt (mit vorzüglichen Stutzflügeln), Jahn, Willborg, Neumann, Radsewsky und die Gebrüder Aul sind die beschäftigten Fabrikanten der Gegenwart.

Von Pianoforte-Dilettanten ersten Ranges in Riga sind aus älterer Zeit Pohrt und Wiesender zu nennen, ersterer Bravourspieler im Repertoire von Hummel, Kalkbrenner, Moscheles; letzterer ein Epigone der Field'schen Manier. In neuerer Zeit stehen J. Behrens, Lutzau, die Damen Bornhaupt und Jung an der Spitze des Pianoforte.

Von den Klavierkonzerten Beethovens sind in Riga das in Es Dur (Madame Beleville Oury) und das in C Moll (Henselt) von Dilettanten diesen Künstlern nachgespielt worden, gerade wie in Petersburg, wo erst 1853 das G Dur-Konzert zu jenen Konzerten kam: überhaupt nur drei bekannt sind. — Klaviervirtuosen, auf ihren Reisen von und nach

Petersburg, in den Tagen Steibelt's, Field's, Hummel's, Schoberlechners, rückten das Verständniß und den Geschmack an diesen Schätzen nicht näher, brachten die Rigaschen Pianophylen nur dahin, es ihnen an leidiger Fingerfertigkeit nachthun zu wollen.

Die Klaviersonaten Beethovens aus dessen letzter Stylperiode sind in Riga nicht unbekannt, aber unverstanden, weil sie im innigsten Zusammenhange mit den Symphonien stehen, und, wie wir gesehen, ein Menschenalter nicht hinreicht, alle Beethovenschen Symphonien in Riga zu hören. Dies scheint indeß anders werden zu wollen, da zum ersten Mal, seit der Gründung des Stadttheaters, die Direktion den glücklichen Gedanken ausgeführt, zwischen zwei Stücken die A Dur-Symphonie, tüchtig eingeübt, geben zu lassen, wobei nur der unbegreifliche Fehler vorfiel, den ersten Theil des ersten Satzes nicht bei einem Werke zu wiederholen, in dem jede Note groß ist und „die vier Minuten Zeitersparniß die Symmetrie in einem der mächtigsten Triumph-Denkmale deutscher Tonkunst störten", wie die Rigasche Zeitung bemerkte (28. Sept. 1855).

Die Orgeln Riga's, der solide Kirchenluxus einer mit der Kirche auch im alltäglichen Leben verwachsenen Zeit, Instrumente größter Dimensionen, welche selbst einen Hummel entzückten und ihn zu einem Orgelkonzert in Riga veranlaßten, hören Händel und Bach nur äußerst selten. Das anspruchslose Orgelpräludium von Beethoven, in F Moll, hörte der Verfasser in seiner Jugend vom Organisten Rebenstein.

Zu nennen ist der junge Bergner, Sohn des Organisten zu St. Petri, der 1855 ein ehrenvolles Orgelkonzert in der Domkirche gab, deren Orgel von 1601 datirt und in Schönheit mancher Stimmen kaum irgendwo in Europa übertroffen wird. —

Wir sahen, wie man in älterer und neuerer Zeit (bis um 1830) im besten Quartett Rigas nur so eben bis auf einige der sechs ersten Quartette Beethovens gekommen war. Das Septett kam einmal in den Jahren an die Reihe, wo bei einem Bankerott des Theaters unter Ohmann das Theaterorchester sein Leben durch Abonnementskonzerte zu fristen hatte. Der zweite Hoboist, Alexander Pahl, der mit Erfolg der Geige obgelegen, wie sein älterer Bruder, erster Hoboist, dem Violoncell, spielte damals mit Ehren die bedeutungsvolle Violinstimme des Septetts.

Träger einer höheren musikalischen Bildungsstufe wurden in Riga durch eine Quartettverbindung (1849) die Herren Weller, Kredner, (Schönfeldt), Herrmann, Markus.

Das Interesse an diesen Leistungen, von denen Riga eine tiefere, in's Leben greifende Kunstweihe zu erwarten hat, ist, bei sechs Matinéen jährlich, im Zunehmen, der geistige Boden in Riga mithin kein unempfänglicher.

Dieses als das erste Licht in der Geschichte der Kammermusik in Riga zu bezeichnende Unternehmen hat sich mit Ehren an die beiden Quintette von Beethoven, an die ersten sechs Quartette, an die drei großen op. 59, an das Es Dur

und F Moll, das B Dur und Cis Moll-Quartett (op. 74, 95, 130, 131) gemacht, so daß selbst von den letzten Quartetten nur drei in Riga nicht öffentlich gehört worden sind.

Sämmtliche Quartette von Haydn, Mozart, Mendelssohn, die in St. Petersburg noch nicht gehörten von Franz Schubert (G Dur op. 161 und D Moll), von Robert Schumann (A Dur) werden in Riga öffentlich vorgetragen. Freilich laufen dabei die Quartette und Quintette von Spohr, Onslow, Niels W. Gade in ebenbürtiger Stellung zu den großen Meistern des Quartetts mit unter.

Das liegt in der Gewohnheit einer Handelsstadt, den „letzten" Artikel zu beziehen.

Haydn, Mozart, Beethoven, den Altmeistern der eben so schwierigen als feinen Musikordnung des Quartetts, denen man öffentlich nur Mendelssohn als Abwechselung beimischen mag, dieses große Repertoir des Quartetts, sollte überall seinen stillen, aber sicheren Weg der Erkenntniß verfolgen, ohne sich von der Mode, von Erscheinungen anfechten zu lassen, deren Grund und Bedeutung nicht, wie jene, im Schacht der Unendlichkeit wurzeln.

Zu erwähnen ist das Institut für Violinspiel des Herrn Löbmann mit Uebungen im Quartettspiel, das einzige der Art in Rußland. Einer Quartettschule ist der Verfasser überhaupt nirgend begegnet. Das Bestehen einer solchen auf bescheidenen Privatwegen zeugt von dem musikalischen Fünkchen, das unter der Asche in Riga glimmt. Beethoven

ist in dem Institut nicht vergessen und macht den Schüler früh auf die Bedeutung der Musik im Leben aufmerksam. Der Musikmarkt in Riga entspricht den Bedürfnissen. Man findet in den Musikläden Beethoven jeder Zeit vollständig.

* * *

Zerfällt das Publikum der Städte in den Ostseeprovinzen in den Indigenat- und russischen Adel, in Beamte der Krone, Kaufleute und Bürger, so vertheilt sich der Grundbesitz auf dem Lande unter Adligen, mit und ohne Stimme auf den Landtagen, unter Pfandbesitzern, Arreedatoren und Pastoren.

Der evangelische Geistliche ist auf seinem Landsitze (Pastorate) Gutsbesitzer, und oft ein wohlhabender; in noch verkleinerterem Maaßstabe ist dies der Posthalter (Postmeister), dessen Haus, Hof und Aecker, an mancher einsamen Stelle in Wald und Haide, eine Oasis der Gesittigung bilden.

Der im Ganzen gleichmäßig über das Land vertheilte Adel kann bei den Schlössern Lennewaden und Kockenhusen an der Düna, bei denen von Segewold, Cremon, Treiden und Wenden an der Aa sich in den schönen Landschaften glauben, welche der Rhein durchströmt. Seine Reben sind seine Brustfelder *). Selten fehlt auch den Sitzen des Grundbesitzers ein mit Musikalien beladener Flügel, der auch nur selten einem

*) Ein in Livland gebräuchlicher Ausdruck für Aecker zur Aufnahme höherer Feldfrüchte.

Pastorat abgeht, dem man noch auf den Poststationen begegnet, deren es einige für Beethoven schwärmende auf den Hauptstraßen nach Petersburg giebt. Ist man erst in einem Pastorate musikalisch, so ist man es aufrichtig, und die bei evangelischen Geistlichen gewöhnlich äußerst zahlreiche Nachkommenschaft bezieht mit Eifer ihre Musikalien aus Riga. Alle Beethovenschen Symphonien, vorzugsweise in vierhändigen Arrangements, sind auf dem Lande zu finden, aber nur die zweite wird von den Ungeübteren, nur die dritte und fünfte von den Geübteren, die fünfte (C Moll) zuweilen auswendig gespielt und oft vortrefflich. Wo die anderen Symphonien in Livland (Stadt und Land) vorkommen, sind sie noch nicht in's Leben übergegangen, weil man sie nicht in Riga gehört, was maßgebend ist. **Habent sua fata libelli!** Man unterscheidet indeß noch nicht genug in Beethoven, der Name thut viel, gerade wie in Riga die Flagge die Waare deckt. Von den Klavierwerken findet man auf dem Lande gewöhnlich die Sonaten op. 26 und op. 27, seltener op. 7 und op. 22, die Walzer in F Moll und Es Dur, in „musikalischen Fruchtkörben" und anderen handschriftlichen Kollektaneen, wie sie einmal Mode waren.

Auf dem Schlosse Trikaten bei Wenden lebt großen Erinnerungen der größte Fidelio, den deutsche Kunst hervorgebracht, Madame Schröder-Devrient, jetzt Frau von Bock. Mit der gefeierten Künstlerin leben hier in höchster Vollendung der Ausführung die Beethovenschen Lieder, die Muse Schubert's, Schumanns.

In dem Landstädtchen Wenden giebt es der Verehrer und Verehrerinnen Beethovens Viele. Einige Vorstreiterinnen gesunden Geschmacks ließen sich hier in der zweiten, für zwei Pianoforte achthändig arrangirten Symphonie von Beethoven in einem Dilettantenkonzerte hören. Bis man in Wenden die neunte Symphonie, auch nur in dem genialen Arrangement von Lißt für zwei Pianos, hört, wird es viel Zeit brauchen.

Die mit Recht berühmte, bereits dreißig Jahre bestehende, höhere Erziehungsanstalt zu Birkenruhe, nächst Wenden, thut, unter der thätigen Leitung ihres Stifters, des Rigensers Doktors der Philosophie Hollander, auch etwas für musikalische Bildung. Hier wirkte bis 1849 der Musiklehrer Postel (jetzt Organist in Mitau), der eine zu ermunternde, nicht zu überschätzende Klaviersonate in Leipzig stechen ließ *). Von

*) Das „Inland" (1849, Nr. 4. 6) brachte eine über die Anleihen der Sonate bei Beethoven von beiden Seiten mit Heftigkeit geführte musikalische Polemik, das einzige Beispiel in der livländischen Presse. Der Verfasser dieses Buches war der anonyme Angreifer. Die von einem übel berathenen Freunde Postels veröffentlichte Ansicht (Inland, 1848, v. 17. Mai): „Das Scherzo der Postelschen Sonate könne dreist in eine Beethovensche eingelegt werden und daselbst für ein Werk des Meisters gelten" war ihm denn doch all' zu dreist erschienen, hatte er in der Stadt, in welcher das Liphardtsche Quartett Beethoven zur Ansicht gebracht, nicht ohne Widerspruch lassen wollen. Der „Einlage" eines livländischen Componisten in Beethoven war auch dieser dadurch zuvorgekommen, daß er den Anfang der Postelschen Sonate, sowie das Thema des Scherzos, sich in den Jahren 1795 und 1803 selbst einlegte (siehe Sonate op. 31 in Es Dur und das Scherzo im ersten Trio op. 1).

den hundertundzwanzig Schülern der Hollanderschen Anstalt, unter zwölf Lehrern, von denen drei Musiklehrer, wurde 1849, unter Benutzung der musikalischen Kräfte in Wenden, der Paulus von Mendelssohn ausgeführt. Birkenruh besitzt unter zahlreichen musikalischen Instrumenten eine von Herrn Martin, dem trefflichen Orgelbauer der Ostseeprovinzen, für den Zweck des Hausgottesdienstes der Anstalt hergestellte Orgel. Noch im Jahre 1855 wurde in der Anstalt das Quintett von Beethoven für Pianoforte und Blasinstrumente, als Piano-Quartett arrangirt, recht hübsch von den Zöglingen vorgetragen.

Von den Kreisstädten Livlands nimmt Dorpat mit 12,000 Einwohnern und einer Universität mit 600 Studirenden auch in musikalischer Beziehung den ersten Platz ein.

Schon durch die an der Universität wirkenden ausländischen Gelehrten ist in Dorpat eine Beziehung zu Deutschland gegeben. Der Lesezirkel der Professoren bezieht die hervorragendsten Erscheinungen der ausländischen Presse. Von der einheimischen sind zu nennen: Die Dorpatsche politische Zeitung, die livländischen Jahrbücher für Landwirthschaft und das Inland, welches letztere sich die lokalen Interessen der Provinzen angelegen sein läßt, ihr städtisches, ländliches, gelehrtes und künstlerisches Leben bespricht.

In den ersten dreißig Jahren dieses Jahrhunderts glänzten in Dorpat Dilettanten, die für Künstler gelten konnten: der Liedercomponist August v. Weyrauch, der Baron Paul von Vietinghof, der Professor der Chirurgie Moier, Klavier-

spieler und Improvisatoren ersten Ranges; Paul von Krüdner, origineller Quartettspieler, Alexander von Krüdner mit einer selten schönen Tenorstimme. Inniger aufgefaßt, schöner sang wol Niemand die nur deutsch zu durchdringende, ewige Jugendliebe „Adelaide.“ August v. Weyrauch ist der Verfasser von zwei Heften in Dorpat erschienener Minuetten für Piano im Scherzo-Styl und einer der Kaiserin Elisabeth gewidmeten Klaviersonate. Weyrauch war mit der Baronin Stackelberg verheirathet, deren einst berühmte Ecossaise, von Gelinek, van Himmel (für zwei Pianos) variirt worden ist.

Ein Ehrenplatz in der Kunstgeschichte Dorpats gebührt seinem Einwohner (1830 — 1845) Latrobe, aus einer englischen Familie, hervorragend als Mensch und Kunstdilettant. In Deutschland, in den Herrenhuther Seminarien Hiesky und Barby erzogen, wo er den Grund zu seiner musikalischen Ausbildung legte, schied Latrobe aus der Gemeinde und promovirte in Jena als Doktor der Medizin (1795), welche Wissenschaft er indeß nicht als praktischer Arzt ausübte, sondern in Livland Landwirth wurde. In der Musik neigte er für den Kirchenstyl. In Dorpat versammelte er um sein Pianoforte die besseren Stimmmittel der Stadt, um mit ihnen den Kirchenmeistern Leo, Durante, Palestrina, Pergolese, Benevoli, Perti die musikalische Ehre zu geben.

Ein Heft in Dorpat erschienener, sehr hoch stehender Lieder, ein durch Vermittelung von Mendelssohn nach dem Tode Latrobes gestochenes Stabat mater und eine in Leipzig erschienene Messe (E Moll) sind sein musikalischer Nachlaß. Die

Ungunst der Verhältnisse ließ sein Talent nicht zu voller Entwickelung kommen.

„Daß Latrobe nur wenig an Beethoven verstehen wollte, gereichte seiner ausgeprägten Persönlichkeit zur Ehre, denn die Stunde des Beethoven-Verständnisses hatte für Livland noch nicht geschlagen und Berechtigte im Reiche des Geistes eilen sich nie künstlich voraus, wo sie nicht die Schöpfer, wie Beethoven, wo sie die Genießenden sind. —

Dorpat ist die Vaterstadt des Dichters Karl Peterssen, dessen poetischer Nachlaß in Deutschland erschienen ist *). Hier ein Paar Verse über die Heimsuchungen Livlands durch Virtuosen, die der Dichter an seinen Bruder in Riga richtete:

„Nimmer begriffen wir's, wie bei so diaphonischer Denkart
Je Du erlangtest den Ruf der Virtuosen-Mäcens,
Wie Darmstreicher, Gurgler, Hackauf, Querpfeifer, Fagotschick **).
Alle gleich fragten nach Dir, Alle sich wandten an Dich?
Jetzo sind wir belehrt: Du stammest ab von Amphion!
Singst Du Sonette, sogleich folgen die Steine Dir nach."

Das Haus des Landrath's von Liphardt in Dorpat war zehn Jahre lang (1829—39) ein wahres Beethoven-Emporium, indem dieser begüterte Kunstfreund eins der besten Quartette in Europa besoldete, ganz in seinen Familienverband zog, und auch andere an diesem Genusse Theil nehmen ließ, in der Stadt sowohl, als auf seinem nahen Landsitze Rathshof. Der Verfasser erinnert sich dankbar der Fahrten mit dem Quartett

*) Cöln bei Peter Hammers Erben. Gedruckt in diesem Jahr.
**) Russische Endung für Fagotist.

im Stuhlwagen unter die alten Linden von Rathshof, zu Beethoven. —

Dies Liphardtsche Quartett bestand aus dem Violin-Virtuosen David (seitdem Konzertmeister in Leipzig), Cyprian Romberg, Sohn Andreas Rombergs, Schüler seines Onkels Bernhard Romberg (Violoncelle), Kudelsky (2. Violine) und andern aus Deutschland berufenen Künstlern. Man hörte vorzugsweise die drei großen Meister des Quartett, vor Allem Beethoven, dessen elf erste Quartette, nicht auch die letzten fünf, an der Tagesordnung waren. Die vier Künstler hatten in glücklicher, durch ihren kunstsinnigen Patron gesicherter Ruhe nur dem Quartettspiel zu leben. Daß sie dennoch nicht an ein tief eindringendes Studium der letzten Beethovenschen Quartette geführt wurden, hatte darin seinen Grund, daß die Zeit des Verständnisses dieses letzten Schachtes der größten und erhabensten Spekulationen des Dichters bis 1839 und später nicht einmal allgemein für Deutschland erschienen war, dem diese Ausbeutungen so viel näher lagen.

Unter Mitwirkung von Dilettanten hörte der Verfasser bei Herrn v. Liphardt nicht nur die Quintette von Beethoven und Mozart, auch eine recht gelungene Ausführung des ersten Doppel-Quartetts von Spohr.

In Konzerten, bei denen Studenten in Dorpat ein beschränktes Orchester bilden, ist man in Beethoven an die Prometheus-Ouvertüre gekommen, wozu in einer Universitätsstadt der griechische Name gewirkt haben mag.

Der „Rummesche" Gesangverein hat 1855 Rombergs

Musik zur Glocke ausgeführt, nachdem man diese Partitur in dem benachbarten Seestädtchen Pernau gehört hatte.

Auch Brenner, Musiklehrer der Universität, leitet einen Gesangverein, dessen erste Sängerin das in Paris gebildete Fräulein Carus ist. Das klassische Repertoir des Violoncells, mit Berhard Romberg an der Spitze, findet jetzt in Gehrmann einen Vertreter.

Was deutscher Kunstsinn selbst in einem Orte mit nicht ganz 6000 Einwohnern hervorzubringen vermag, beweist folgende Konzert-Anzeige: (Pernausches Wochenblatt, 29. März 1855)

> „Zum Besten verwundeter Russischer Krieger, in Pernau: Aufführung religiöser Gesänge unter Mitwirkung hiesiger Herrn und Damen mit Begleitung des Stadtorchesters, geleitet vom Gesanglehrer Hädrich; 1. Abtheilung: 1) Russische National-Hymne mit Orchesterbegleitung, 2) Finale aus dem Tod Jesu von Graun, 3) der 147. Psalm (Chor) von J. Weiß mit Pianoforte und Streichquartett-Begleitung; 2. Abtheilung: 1) Ave Maria von Reißiger, 2) der 117. Psalm (Chor und Solo Quartett) von J. Weiß.

* * *

Mitau, der Sitz der Regierung für Kurland, mit 14000 Einwohnern, ist in musikalischer Beziehung von Riga abhängig, dessen Theater, Orchester und Quartett zu Johannis auf einige Wochen dorthin übersiedeln.

Von dem musikalischen Theil des Kurländischen Adels läßt sich im Allgemeinen sagen, daß er ausschließlicher wie der livländische zu klassischer Musik neigt. Es mag das ein Erblaß des Fräuleins von Berner in Mitau sein, welcher Violindilettantin Baillot, Rode und Lafont ein Quartettspiel ersten Ranges zugestanden. Fräulein v. Berner folgte im Repertoir ihrem Vorbild Rode, an dessen großen Ton und breites Spiel sie erinnerte, sie spielte mit Auswahl Haydn, wie Rode, nicht immer alle Sätze eines Quartetts. Ueber die sechs ersten Quartette von Beethoven kam das Fräulein in Mitau nicht hinaus und wählte seitdem Neapel zum Aufenthalt, wo sie noch das einzige nennenswerthe Quartett der Stadt um ihre Person versammelt. Mit dieser in der Geschichte des Quartetts einzig dastehenden Dilettantin mußte der Musikzusammenhang in Mitau aufhören.

Das kurländische Seestädtchen Libau mit 11,000 Einwohnern besaß zweihundert Jahre lang (bis 1853) einen von der Munizipalität besoldeten „Stadtmusikus", der darauf hingeführt war, Orchesterkräfte um sich zu versammeln. (Der Miller in Kabale und Liebe ist Stadtmusikant). Tradition der Väter, Lust und Liebe zur Sache der Söhne ermöglichten in neuester Zeit eine Aufführung der Egmont- und Fidelio-Ouvertüre (E Dur), der ersten und zweiten Symphonie von Beethoven, mit einem Orchester von achtundzwanzig Personen. Diese „Stadtmusik" wurde in Kirchenkonzerten zu wohlthätigen Zwecken, bei Oratorien benutzt (Jahreszeiten, Schöpfung, Weltgericht). Seit 1847 bildet der Stadtmusikdirektor und Cantor Wendt den Musikkern der Stadt. Ein Schüler von Taubert und Marx in Berlin, hat Wendt Verdienste um die Beethovenliteratur. Oeffentlich ist er in Libau mit der Cis Moll-Sonate, mit den Sonaten in D Moll (op. 31), in C Dur und F Moll (op. 53 op. 57) aufgetreten, in größeren Privatkreisen mit den Trios op. 1 op. 11 und den Doppelsonaten op. 12, op. 24, 47, 30. H. Wendt hat in Libau einen Gesangverein mit Abonnementskonzerten gestiftet. Bei seinen Schülern beobachtet er die nachahmungswerthe Hausregel, daß jedes vierte von den Schülern studirte Stück von Beethoven sein muß. „Ich lasse alle Sonaten bis op. 100 spielen", schreibt Wendt dem Verfasser (Okt. 1855), „über op. 100 hinaus habe ich nur von wenigen op. 101, von einer einzigen Schülerin op. 111 spielen lassen." Die Worte bis, über opus 100 hinaus haben dem Verfasser bewiesen, daß seine

Eintheilung Beethovens in runden Zahlen, wie sie im ersten Abschnitt dieses Bandes entwickelt worden, eine praktische, wohl zu brauchende ist. **Semper aliquid haeret.**

Eine Schülerin Friedrich Schneiders in Dessau, Fräulein Siegfried, Musiklehrerin in Libau; eine Schülerin H. Wendt's Madame Kranz haben öffentlich die Cis Moll Sonate vorgetragen, die reisenden Klaviervirtuosen Seymour Schiff den ersten Satz der **Sonate pathétique** und Mortier de Fontaine (1853) die F Moll-Sonate op. 57. Tüchtige Beethoven-Spielerinnen in Libau sind die Fräulein v. Frantz und v. Peters, erstere namentlich im Es Dur Konzert und in den großen Sonaten op. 53, op. 57, op. 31 Nr. 2. In geistlichen Konzerten herrscht Bach. In letzter Zeit hat H. Wendt eins der herrlichen geistlichen Lieder von Beethoven op. 32 (An Dir allein hab' ich gesündigt) zur Aufführung gebracht, die Fuge in E Moll, die Tokkaten in D Moll und F Dur von Sebastian Bach auf der Orgel in Konzerten zum Besten der Verwundeten Sewastopols vorgetragen. Die Dorpatsche Zeitung sagte 1847: „Der Glanzpunkt der Leistungen H. Wendts bei uns war die große C Dur-Sonate von Beethoven op. 53, deren Vortrag bei seiner vorzüglich schön entwickelten linken Hand die gesunde Kernhaftigkeit seines Spieles bekundete. Ueber Wendt in der F Moll-Sonate op. 57 kam man in Königsberg zu folgendem Urtheil, das bei uns immer mehr Platz greifen möge:

„Es gewährt allemal einen erhabenen Genuß, nach den modernen Schnörkeleien, Orgelgriffen und Piccololäufen ein

gedanken- und phantasievolles Werk zu hören. Beethoven bleibt der rettende Genius, der über den Konzerten schwebt, ein felsenfester Damm, der sich zwischen der Springfluth moderner Faseleien schützend einherzieht" (Fr. Raabe).

Wir Alle aber sind Beethoven, so oft das Wahre von uns gefunden, das Schöne gefühlt wird, Herr Raabe wie der Verfasser dieses Buches, wie der Leser desselben, wenn er in Zahlen und Namen, welche nur Behelfe des Geistes sind, die Idee sehen will.

Die nach Norden vorgeschobenste Blüthe deutschen Lebens in den Provinzen ist das auf einem Felsen am Meer malerisch gelegenen Reval, mit 24,000 Einwohnern, der Sitz der Regierung für Ehstland. In höherem Grade als in Riga erhielt sich hier die Physiognomie der deutschen Kolonie. Die Burg der Stadt, (Dom) mit den ehrwürdigen Kirchen hat man für die Production dieser Meeresklippe zu nehmen, über die einst der Blüthenstaub der Hansa kam. Durch das Verhältniß zum Dom zerfällt Reval in die Ober- und Unterstadt, ein Dualismus der die Geschichte Riga's wesentlich berührt hätte, wenn er dort Platz greifen können. Zu Ostern, wo die „Osterschaale" in der Stadt die Runde macht und den Armen derselben oft schon 300 R. S. eingetragen, wann die Töne mächtiger Orgeln durch die aneinander gepreßten Straßen hallen, hört man in Reval Oratorien. Zum Besten der Verwundeten in der Krimm wurde 1855 von 150 Personen und einem entsprechenden Orchester die Musik zur Athalia von Mendelssohn gegeben. Die Einweihung der restaurirten Nikolai-

Kirche, (mit einem dem Lübeck'schen (1463) nachgebildeten Todtentanze) feierte desselben Komponisten **Lauda Sion**. Ein Gesangverein (seit 1843) hat unter Steins und Krügers Leitung den Paulus, den Tod Jesu, die Schöpfung, die Jahreszeiten, das **Stabat** von Rossini, das Vaterunser von Himmel, einen Psalm von Franz Schubert, das Requiem von Mozart (1846) gegeben.

Eine Liedertafel besteht unter Krüger seit 1847.

Die über die Provinzen verbreiteten Organisten bilden im Allgemeinen, und somit auch in Reval, einen nachhaltigen Kern, auf den die Musik sich im Nothfall zurückzieht. Beethoven wird indeß immer nur sehr ausnahmsweise etwas von Organisten zu erwarten haben, die zwar oft genug Klavierspieler sind, Beethoven aber nicht das phantastische Gewand lassen, das er sein eigen nennt. Aus einem Klavierspieler kann ein Orgelspieler, nicht umgekehrt aus einem Orgelspieler ein Klavierspieler werden. Man tritt aus der Welt ins Kloster, nicht aus dem Kloster in die Welt. An schwerfälligen Anschlag gewöhnt, steht den Organisten der Kirchenrath näher, als der wenig hierarchische Geist Beethovens, finden Organisten bessere Rechnung dabei, der Fuge ob zu liegen, als den wechselnden Gestalten Beethovenscher Phantasie von der Orgelbank herunter über Stock und Stein in endlose Gefilde zu folgen. Man denke an das große **pizzicato** im ersten Satz des B Dur-Trio **op. 97**, wo von einer mächtigen unsichtbaren Hand, eine Mauer der engen Wohnungen, zu denen die engen Treppen

führen, weggehoben wird, um in einem Zauberspiegel die lockenden Horizonte des Geistes zu entfalten.

Manches, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

Ein südlicheres Klima, das in Kathrinenthal, einem von Peter dem Großen angelegten Schloß und Park, die bei St. Petersburg kaum gedeihende Roßkastanie zu stämmigen Bäumen emporsteigen läßt; die Seebäder, der durch Dampfboote in 20 Stunden vermittelte Verkehr lassen Reval viel von St. Petersburg besuchen, bringen in den Sommermonaten ein neues Element in seine deutsch abgeschlossene Bevölkerung.

Reval zerfällt von Mai bis September in zwei Theile: in die Stadt hinter den alten Ringmauern, und in eine um Kathrinenthal her lagernde Sommerstadt. Die weitläuftigen Vorstädte liegen auf Meeresgrund, dessen vorhistorische Grenzen in dem Felsenkranze zu suchen sind, der im Bogen die von der zurückgetretenen Ostsee aufgedeckte Thalsohle umgiebt, aus der sich ein Felsen mit der Stadt erhebt. Ein sprechender Zug in dem Leben von Städten, die sich organisch entwickelten, wie der Baum einen Ring nach dem andern ansetzt, ist das Vorkommen von Individuen, die so „stadtdicht" geworden, daß sie selbst den Wechsel der Jahreszeiten noch für ein Stückchen Stadtrecht nehmen. So giebt es einige Persönlichkeiten der unteren Stadtschichten in Reval, die mit der Beharrlichkeit der Auster für ihre Schaale ihrer Stadt innewohnen, und zwar in der Jugend unter den Bäumen von Kathrinenthal einmal die Sonne aufgehen sahen, seitdem aber nicht mehr

hinkamen, weil hier einige elegante Petersburger Equipagen den horazischen Sand aufwühlen und „die Flur, wo sie als Knaben spielten“ sich in ihren Augen zu einem weltlichen Sabbat verwandelt, die Entfernung einer halben Stunde auch allmälig zu groß geworden ist.

Dem Sommerleben Revals fehlt es nicht an Virtuosen. Im Mai 1853 hörte man unter den Schwibbögen der vielhundertjährigen Gildenhalle die ewig junge Sonate von Beethoven in A Moll op. 47, von dem belgischen Violin-Virtuosen Leonard, und B. Damcke aus Petersburg. Ganz Kathrinenthal war bei Beethoven, in der Stadt, in den Eingeweiden von Stein, die man im Mittelalter mit Ketten schloß, deren Ringe noch zu sehen sind. Andern Tages wagte sich der Wiener Pianist Leschetitzki an die dem Kaiser Alexander gewidmete Prachtsonate von Beethoven in C Moll, für Piano und Violine op. 30. — Das hergebrachte Konzert-Repertoir ist indeß auch in Reval die lose Speise des Tages, die Kunstreiterei auf dem abgetriebenen Konzertgaul.

Der durch seine Reisen um die Welt bekannte Militair-Gouverneur von Reval, Admiral Lütke, ein gewiegter Beethovenkenner, vereinigte (bis 1854) in seinem Hause, aus den Elementen des Theaters, ein Quartett, in dem viel an Beethoven gedacht wurde. Der Verfasser vergißt nicht ein Beethoven-Gespräch mit dem Admiral auf dessen Landsitz. Der Admiral sprach mit Jugendfeuer von der zweiten Symphonie, deren **Larghetto** gerade auf Wald und Flur in Blüthe stand. Vom Söller des Hauses sah er dabei durch ein Fernrohr zur

Brandwache hinüber, wo gerade ein Dampfschiff aus Petersburg einlief. Der Artikel von Berlioz im Journal des Debats über des Verfassers Buch: „Beethoven et ses trois styles", war eben nach Reval gekommen und die Veranlassung einer Ergießung über den großen Geist geworden, welche für einen Cypressenkranz auf seinem Grabe gelten konnte.

Der kunstfreundliche Ehstländische Civil=Gouverneur von Grünewald hat der Musik immer Vorschub geleistet. Ein in seiner Wohnung im Schlosse von Kunstdilettanten zum Besten der bei dem Bombardement von Swéaborg verwundeten russischen Krieger veranstaltetes Konzert brachte eine Einnahme von 800 R. S. (Aug. 1855). Das für den Winter in Reval bestehende Theater hat den Fidelio gegeben und besaß von 1850—53 ein gutes, wenn gleich an Streichinstrumenten armes Orchester.

Seit 1850 besitzt Reval eine Stadtkapelle in zwölf guten deutschen Musikern, um so schätzbarer als das Theater kein stehendes, das Orchester seinen Geschicken folgt. Der Direktor der Kapelle, Krüger, hat mit Benutzung von Dilettantenkräften seit 1851 jeden Winter Symphonie=Konzerte gegeben. Man hörte, wacker ausgeführt, die zweite, dritte, fünfte, siebente und Pastoral=Symphonie von Beethoven, die Ouvertüren in C und E Dur zu seiner Oper, zum Egmont, Ouvertüren von Gluck, die A Moll=Symphonie von Mendelssohn, die in Es=Dur (Schwanengesang) und in G Moll von Mozart.

Es genügt oft an einem hervorragenden Talente in einer

kleinen Stadt, um die in Kunst und Wissenschaft zerstreuten Elemente zu einem Ausdruck zu bringen.

Ein solcher Mann ist für Reval der Musiklehrer Stein, der mit seinen Improvisationen schon 1836 den Beifall der Besten in Petersburg fand und seitdem in Reval für guten Geschmack wirkt. Die Schüler Steins zeichnen sich dadurch aus, daß der Lehrer sie alle Sonaten von Beethoven spielen läßt und ihnen dieselben auch noch in musikalischen Zirkeln bei sich vorträgt.

Im Winter 1854/55 gab Stein vier Abonnements-Soiréen, in denen er, bei dem beschränkten Raum einer Wohnung in Reval, nur vor einem Theil des Publikums, das sich zur Theilnahme gefunden, Mozart, Hummel, Franz Schubert, Mendelssohn, von Beethoven das erste Trio op. 1 und die F Moll-Sonate vortrug. Oeffentlich hat dieser gebildete Künstler das Quintett mit Blasinstrumenten, die Cis Moll-Sonate und das große B Dur Trio in Reval hören lassen.

Die Petersburger Pianoforte-Fabrikation, unter dieser die Wirth'sche, ist in Reval die vorherrschende.

Narwa an der Narowa, mit 4000 Einwohnern, zwanzig deutsche Meilen von Petersburg, ist das letzte deutsche Emporium auf der Verbindungsstraße dieses Theils Rußlands mit Preußen über die Ostseeprovinzen.

Es braucht nur eines Blickes auf Narwa aus der Ferne, um ein Bild deutschen Lebens zu erfassen. Der Kirchenstyl ist ein sicherer Wegweiser der Bewegungen des Geistes. Narwa hat kein Theater, kein Orchester. Ein Trio kennt man. Rei-

senden Virtuosen, von oder nach Petersburg, hat man zuweilen ein Lokal mit Instrument und Publikum so in den Weg zu richten gewußt, daß sie aus dem Reisewagen in den Konzertsaal traten. Während auf der Post die Pferde am Wagen gewechselt wurden, brachte mancher Virtuose auf diese Weise noch ein 100 R. S. zu dem Uebrigen in die Reisetasche. —

Ein zweifelloser Beweis von dem allem deutschen Leben innewohnenden Bedürfniß nach den Gaben der Kunst, von deutscher Ausdauer, dem Schönen näher zu kommen ist es, wenn Narwa das Weltgericht von Schneider geben und so lange vorbereiten können, daß man Zeit hatte, den Text des Oratoriums in Dorpat drucken zu lassen. (Das Weltgericht, Oratorium, gedruckt für die evangelisch-lutherische Erziehungsanstalt für arme Kinder in Narwa. Dorpat 1855). —

Vor mehreren Jahren wurde in Narwa unter Orgelbegleitung die Schöpfung aufgeführt, wie denn die Glocke von Romberg, der Lobgesang von Mendelssohn öffentlich zum Klavier gesungen worden sind. An der Spitze dieser Unternehmungen, welche von Sonntag, einem Schüler des Componisten des Weltgerichts, geleitet wurden, stand Staatsrath v. Gebauer.

* * *

Heterogene Lebensverhältnisse erzeugen einen heterogenen Geschmack auf den Gebieten der Kunst.

Wir entwickelten bereits aus inneren Gründen, wie nicht Beethoven der Mann der Situation in den Ostseeprovinzen sein könne. Das Verständniß Webers, des lebensmuthigen Junkers in Flur und Au lag näher. *)

---

*) Eine Rolle spielten in Riga, der maßgebenden Stadt in den Ostseeprovinzen, die Mozart'schen Opern, keine bedeutungslose der Fidelio, die größte der Freischütz, zum ersten Male gegeben am 25. September 1822. Das einzige im ersten Augenblicke vorräthige Exemplar der vierhändig arrangirten Ouvertüre wurde stundenweise von der Oldekop'schen Musikalienhandlung zum Abschreiben vermiethet. „Ich besitze die Ouvertüre" war eine peremtorische Einladung zu Abendgesellschaften. Kapitalisten verschrieben den Klavierauszug aus Berlin über die Post. Das nächste Frühjahr war das musikalische in der Geschichte Rigas. Schiffsladungen mit Arrangements des Freischützen wurden „gelöscht". Der Verfasser brachte selbst die Ouvertüre, für eine einzige Flöte arrangirt, zu einem Freunde auf's Land, der dieselbe auf einer gelben Flöte mit einer Klappe vorzutragen pflegte. Keine Drehorgel ohne den Freischützen, keine Schenke ohne den Jägerchor, kein Tanzboden ohne den Walzer, kein „Kränzchen" ohne etwas Jungfernkranz und veilchenblaue Seide. Die Nummern „Kommt ein schlanker rc."

Wo Alles auf Verbrüderungen, auf Unterschiede gegen die

„Durch die Wälder, durch die Auen ꝛc.“, zogen „in's Grüne“, und selbst der „kalte Zirkel“ in Riga hörte „Wie nahte mir der Schlummer ꝛc.“ Zehn Jahre freischützte Riga von „Ilgegeem“ bis in's Eichenthal bei Möllershöfchen; von Neuermühlen bis zum Mühlgraben; durch die sandigen Fichtenwälder bis an den Seestrand; bis nach Mitau zu Neu-Johannis. Die Oper ist bis jetzt nahe an zweihundert Male gegeben worden und immer bei besetztem Hause. — Das Libretto war einmal in Riga Umgangssprache. Kam der Rigenser von der Jagd am Stiot-See mit zwei kleinen Schnepfen heim, so hieß es: „Alles was ich konnt' erschauen, war des sichern Rohr's Gewinn“. „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht“ lautete die Entschuldigung des auf der Euphonie, in der Vorstadt, bei'm Glase Punsch verspäteten Ehemannes, der noch vor dem Sandthor gedacht hatte: „Jetzt ist wol ihr Fenster offen und sie lauscht auf meinen Tritt!“ „Doch hast Du auch vergeben, den Vorwurf, den Verdacht“, war die letzte Frage der Frau an den Mann vor Schlafengehen. Tauben, nach denen schon lange nicht mehr geschossen wurde, brauchten gern ein allegorisches: „Schieß' nicht! ich bin die Taube. Schlugen dröhnend die alten Uhren an den Kirchthürmen „sieben“, so kamen die Leute auf der Straße zu der Erinnerung: „sieben äffen“. Freischützkugeln wurden auf Spiritus abgezogen. „Die süße Stimme ruft“, sagte der Tenor, wenn er zum Duett an's Pianoforte trat; „konnt' ich das zu hoffen wagen“ jeder Beglückte. Samiel hilf! war ein unterhaltender, kleiner Gesellschaftsschrei. „Mich umgarnen finstre Mächte“, gestand sich der Kaufmann bei verfehlter Spekulation, der Advokat, eine Hauptfigur der Stadt, nach einem bei Stadt und Land verlorenen Prozeß. Ein Richter inquirirte: „Nur Du kannst dieses Räthsel lösen.“ Von den höchsten Speicherböden bis in die Salzkeller unter der Straße wurde kein Nagel eingeschlagen ohne „Schelm halt' fest“. Frauen, welche nicht an der Möglichkeit zweifelten, daß ein ungeladenes Gewehr seine böse Stunden haben könne, hielten tapfer drei Schüsse im

nicht Verbrüderten hinausläuft, läßt ein Glied der gesellschaftlichen Kette gern das andere gewähren. So ist es gekommen, daß der in den Ostseeprovinzen ausgebildete Buch- und Musikalienhandel, als Glied gesellschaftlicher Gesammtthätigkeit, einen Einfluß auf den Geschmack äußert, bei dem sehr natürlich dem Geschmack des Augenblicks die stärkste Rechnung getragen wird. Zu Haydn und Mozart neigt man in den Ostseeprovinzen, wo diesen Heroen der vorbeethovenschen Kunst geopfert wird, schon darum, weil die Thätigkeit dieser großen Männer mit bedeutsamen Momenten in der Geschichte der privilegirten Verfassung sich synchronistisch gruppirt. Weil einzelne Persönlichkeiten durch ihre Mitwirkung bei Ausführungen älterer Kunstwerke eine Tradition für diese gebildet, haben wir in Riga,

---

Freischützen aus. Auf dem Lande verwandelte sich jeder Baumstamm in den „Jäger, der im Dunkeln wacht". Hände „die unbekannt zu bleiben wünschten", versorgten die Theaterdirektion, aus den entferntsten Theilen Livlands, von Zeit zu Zeit, mit einer ausgestopften Eule. Es ging ein Steinadler von Munna-Mäggi ein. Ausgezeichnete Köpfe stritten über die Leseart: „und ob die Wolke sie oder sich verhülle". Ein nie erlebtes Zusammenwirken aller Kräfte, aller Stände, aller Gewerbe! Sie alle eben hatte Weber in Musik gesetzt. Die Vertheilung der Rollen blieb: alle Gutsbesitzer den Ottokar, der auf die Jagd zieht und dabei glücklich macht; alle Förster den Kuno; alle Liebhaber von „Gott Bachus" den Kaspar; alle Verliebte den Max; die weibliche Bevölkerung Agathe oder Aennchen. Ein aus der Grundwurzel nachschießendes nicht zu erschöpfendes Publikum. Das leistete kein Fidelio, kein Don Juan, steht dieser gleich über dem Freischützen wie das Ganze über dem Theil.

Dorpat, Pernau, ja bis Narwa hinauf, der Glocke von Romberg begegnen können, ein Meisterstück im Sinne städtischer Schragen.

Beethoven's Erstlinge finden mehr Anklang als seine späteren Werke, weil sie als eine Erweiterung Haydn'scher und Mozart'scher Gebiete den status quo der Dinge überhaupt nicht affiziren.

Für die größeren Schöpfungen Beethoven's ist Toleranz da, Anerkennung im Allgemeinen, zur Würdigung ihrer Bedeutung im Leben ist man nicht gekommen.

Ganz anders ist dies in St. Petersburg, wo man den historischen Standpunkt in der Kunst überwunden, frei über jeder Lebenspflanze im freien Reiche der Gefühle schwebt, ohne Ansehen von Person eine Erscheinung wie Beethoven kosmisch, nicht gut landessittlich gefaßt wird. Man wäre zu glauben versucht, der deutsche Geist in Beethoven, wie er sich in seiner idealen Denkweise bekundet, hätte in den Verhältnissen eines eigentlich deutschen Leben am natürlichsten Platz greifen müssen. Dem ist nicht so. Zu dem berechtigten Erfassen eines so gewaltigen Herrschers im Reiche der Geister wird immer ein kosmopolitischer Standpunkt gehören. —

* * *

Beethoven in St. Petersburg.

St. Petersburg, mit über 550,000 Einwohnern, ist eine der musikalischsten Städte in Europa. So viel man in Paris, in London, unter den natürlich musikalischen Engländern und Franzosen, zu hören bekommen mag, so gut in London Musik bezahlt wird, in dem Verständniß Beethovenschen Geistes, in Liebe und Pflege seiner Werke hat es Petersburg in den höheren gesellschaftlichen Schichten weiter gebracht. Freilich ist Petersburg ein so großer Begriff, daß man dort viele Jahre zugebracht haben kann, ohne dasselbe zu kennen. Selbst für den Einheimischen braucht es des Zusammenwirkens glücklicher Umstände, um immer an die besten Quellen zu gelangen. Sehr viel geschieht in Petersburg für Kunst auf privatem Wege, und selbst was von Musik öffentlich vorkommt, ist, mit Ausnahme der italienischen Oper, an privaten Herden herangereift.

Dem Musikliebhaber in Paris, in London gelingt nicht immer, zwei oder drei Male im Jahr, ein Quartett zu versammeln. In den Tagen Karl's X., und das waren die

guten Musikzeiten in Paris, wo Habeneck die Beethoven-Schlachten schlug, Baillot Quartett spielte und Franz Lißt die Klavierkonzerte Beethovens öffentlich einführte; im Winter von 1828 auf 1829 galt der Baron Trémont für eine Kunstgröße, weil man Sonntag Vormittags bei ihm Onslowsche Quintette im Beisein des Componisten hörte und Demoiselle Mok zuweilen ein Sextett von Kalkbrenner produzirte, dessen einziger Reiz in dem in Paris als schön bekannten Fuße der schönen Virtuosin bestand, die später als Madame Pleyel berühmt geworden.

Die Gebrüder Grafen Wielhorski, der General Lwoff haben in ihren gastfreien Häusern, während dreißig Jahren, alle Symphonien von Beethoven, selbst die Chorsymphonie, von auserlesenen Orchestern ausführen lassen. Diese symphonistischen Produktionen, denen die Gegenwart des Kaiserlichen Hofes nicht fehlte, die bis 1850 Alles in sich vereinten, was Macht, Reichthum, Geschmack, Schönheit und Genie bieten, diese in Petersburg unvergeßlichen Soireen waren die Weiterbewegung eines Quartetts, das zwischen den beiden Häusern seit 1810 bestanden hatte. Dieses Quartett, das in Moskau von Haydn und Mozart ausgegangen und dort bis an die ersten sechs Quartette von Beethoven gekommen war, um in Petersburg den ganzen Beethoven zu erfassen, bestand aus dem General (jetzt Senator) Lwoff (erste Violine), aus dem Grafen Mathieu Wielhorski (Violoncelle), dem Hofrath Wilde (Alt) und den ausgezeichnetsten, für die zweite Violine eintretenden Künstlern.

Dieses Stammquartett Rußlands, das den Verbindungen dieser Art in Petersburg, in Moskau, im Innern, als Muster vorgeleuchtet, war schon in seinen Instrumenten ausgezeichnet. Man findet bei den Grafen Wielhorski ein Quintett von altitalienischen Instrumenten, zu denen ein Kontrabaß von Stradivarius kommt, der im Septett von Beethoven seines Effekts nicht verfehlt. Das Violoncell des Grafen, früher im Besitz des General-Adjutanten Grafen Apraxin, ist von Bernhard Romberg, Max Bohrer und Servais für einen der schönsten Stradivarius erklärt worden. Die Viola, ein Kleinod von Guarnerius, ist von Wilde bis an seinen 1855 erfolgten Tod gespielt worden. Der Hofrath Wilde, aus Dorpat gebürtig, war der Restor der Alt-Viola im Norden. Vierzig Jahre gehörte er zu dem höheren musikalischen Zusammenhange in Petersburg und Moskau.

Die Gebrüder Grafen Wielhorski repräsentiren in Petersburg eine der edelsten und vollendetsten Blüthen der Humanität, wie sie wahre Bildung, höchste Kulturstufen von Herz, Verstand und Talent hervorbringen und die Geschichte bevorzugter Naturen mit Anerkennung verzeichnet. Der Graf Mathias Wielhorski, ein Schüler Bernhard Rombergs, ist in seines großen Lehrers Konzert-Repertoir so zu Hause, daß er dessen sämmtliche Compositionen gar nicht gräflich (wie Beethoven sagen würde), wie ein tüchtiger Künstler vorträgt. Am Hofe des Königs von Preußen spielte der Graf mit Mendelssohn die ihm von Letzterem gewidmete schöne Sonate für Piano und Violoncelle in D Dur, die der Graf sich, wie ihm Men-

delssohn nach Petersburg schrieb, „schon im Manuscript durch sein schönes Spiel zu eigen gemacht.“ —

Der Bruder des Grafen Mathias, der Graf Michael Wielhorski, der in früheren Jahren auf einem Landgut im Innern, mit einem Orchester unter des geschickten Ostrowkis Leitung, viel in Orchesterausführungen experimentirte, hat unter Anderm Variationen für Violoncell mit Orchesterbegleitung geschrieben, die eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte des Instrumentes behaupten. Das Werk ist Manuscript, wie die Oper in fünf Akten des Grafen: Die Zigeuner (Text von Sjoukowski und dem Grafen Solohub), wie eine Symphonie, ein Quartett; nur einige mit besonders feinem Geschmack behandelte Romanzen und Lieder des Grafen sind im In- und Auslande erschienen, und 1853 in einer durch den Sänger Mario in Paris veranlaßten Prachtausgabe mit französischen Texten neu aufgelegt worden.

Die Symphonie des Grafen gab die Philharmonische Gesellschaft in Petersburg bei Gelegenheit ihres Jubiläumkonzertes (1852). Rossini, dem der Verfasser in Bologna begegnete (1845), äußerte sich über den Grafen, seinen alten Freund aus den guten Pariser Zeiten (Wilhelm Tell): „e il primo connessore del monde.“

Der als Componist ehrenvoll bekannte General Alexis Lwoff ist ein Quartettspieler ersten Ranges, sein Instrument ein Magini. Die Geschichte dieser unschätzbaren Geige ist eine sehr merkwürdige. Der Geheimerath Lwoff, Vater des Generals (Senatoren) Lwoff, kaufte dieselbe für den damals

noch jugendlichen Sohn von Jarowick, der das Kleinod nicht nach Würden schätzte. Bemerkbar war, daß der Hals nicht zu demselben gehörte. Es vergehen Jahre. Da kommt ein Musiker mit der Anzeige, es sei ihm eine unbedeutende Geige mit einem äußerst schönen, offenbar nicht zu ihr gehörigen Halse aufgestoßen, die er aus Wahrscheinlichkeitsgründen für den Hals der Magini halte. Die Gewißheit kommt zur Vermuthung. Die Magini wird post tot errores in integrum restituirt! Welch' ein Stoff für eine musikalische Novelle! Der Graf Solohub vermöchte sie zu schreiben. Die Enthauptung der Magini wurde durch die Gewohnheit Jarowick's erkärt, seine Orchester durch Aufschlagen mit dem Halse der Geige auf das Pult zu dirigiren. Diese Geige erwartet ihren Historiographen, der in ihr die Geschichte eines der merkwürdigsten, verbreitetsten musikalischen Häuser zu schreiben hätte. Das Repertoir des Generals Lwoff ist das von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn. Zu den Triumphen seines tiefgefühlten Spiels gehören: das Ottetto, das schwärmerische Quartett in A Moll von Mendelssohn, das Quartett in A Dur, das G Moll-Quintett von Mozart, die sechs ersten und die großen Quartette von Beethoven in C und F Moll, Es Dur op. 74. Das Septett, die Quintette in Es und C sind die Penaten des Hauses. In Konzerten zu wohlthätigen Zwecken ist der General mit Spohr aufgetreten (Gesangsscene). In dem hohen Zirkel der Kammermusik in Petersburg neigt man für Mendelssohn. In einem gewissen Alter erscheint das Neue als das Junge, glaubt man sich

verpflichtet, mit dem Neuen zu gehen, um nicht mit dem Alten alt zu werden. Nun ist Beethoven die Jugend ohne Alter, Mendelssohn bleibt derselbe, freilich in der Art wie Schiller, dem er im lyrischen Schwunge verwandt ist.

Die Grafen Wielhorski, der General Lwoff erkannten in der Musik eine höhere Bildungsstufe des Geistes, die **litterae humaniores** des Welt- und Hofmanns. Sie durchdrang der Geist, der in der Kunst die Seele veredelt. Was haben diesen Männern nicht Kunst und Künstler zu danken? — Die Grafen Wielhorski zogen Vieuxtems (1846) nach Petersburg, welcher große Virtuose, immer bereit, Alles zu spielen, Haydn wie die letzten Quartette von Beethoven, unabhängiger vom Theater, freier für Quartettmusik dastand.

Es war das die gute Zeit, wo man mehrere Winter hindurch, mit dem Vieuxtems wohlwollenden Hause des Grafen Stroganoff, drei Quartettabende in der Woche zählte, bei russischer Gastfreundschaft jeder wahre Kunstfreund auch der Freund des Hauses war.

Die Grafen Wielhorski bestimmten die Gebrüder Müller in Braunschweig zu einer Winterquartettreise nach Petersburg, indem sie ihnen auf eigene Gefahr einen bedeutenden Gewinn sicherten, und es wäre zu einem Festival unter Mendelssohns Leitung gekommen, wenn der für ein solches Unternehmen geeignete Sommer nicht das Petersburger Publikum über die Umgebungen der Stadt zerstreute. In dem Hause der Grafen feierte eine Soiree das Andenken des der Kunst zu früh entrissenen Mendelssohn. Es waren nur Compositionen von

Mendelssohn für Orchester und Gesang, die man hörte: die Musik zum Sommernachtstraum, das von Rubinstein großartig vorgetragene G Moll = Klavierkonzert, das von Vieuxtems meisterhaft gespielte Violinkonzert. Bei einer andern Gelegenheit trug dieser große Beethovenspieler das unvergleichliche Violinkonzert Beethovens *) mit Kadenzen von seiner Composition vor. Bei den Grafen vereinigte ein Konzert in chronologischer Ordnung, von Gluck bis Bellini, mit Rubini in der Arie des Orpheus, alle Stimm= und Instrumentalmittel der italienischen Oper.

An diesen musikalischen Festgelagen betheiligten sich eine Gräfin Rossi (Sontag), eine Viardot und Grisi, Tamburini, Lablache, Mario, der, wie Rubini, einmal Beethovens Adelaide in C Dur transponirt hören lies.

Solcher Orchester=Soireen zählte man in den Fasten gewöhnlich zwei bei den Grafen Wielhorski, zwei beim General Lwoff, welcher Letztere wiederholt seine beiden Opern (Bianca e Gualtiero, Undine) und sein Stabat aufführte, von Beethovenschen Symphonien, die vierte und fünfte zu wählen pflegte.

Aus diesen großartigen Privatverhältnissen ging 1850 die durch den General Lwoff gegründete Konzertgesellschaft (la société des concerts) hervor, welche gegen 250 Mitglieder, mit einem jährlichen Beitrage von 10 R. S., zählt. Das Lokal ist die Hofsängerkapelle, deren Direktor der General ist. In

---

*) Vergleiche: das Violin=Konzert Beethovens in St. Petersburg, in des Verfassers Buch: Aus dem Tagebuch eines Livländers, Wien, 1851 bei Gerold.

der zweiten, vierten und sechsten Woche der Fasten findet ein Konzert statt, jedes mit zwei den Mitgliedern zugänglichen Orchesterproben. Jedes Konzert bringt eine Symphonie, vorzugsweise von Beethoven, zwei Ouvertüren und zwei von den Hoffängern gesungenen Chöre. Das Orchester leitet Louis Maurer. Es besteht aus vierundfünfzig auserlesenen Künstlern (erste Violine: 10, zweite 10, Alt 6, Celli 4, Baß 4, Flöten 3, Hoboen 2, Klarinetten 2, Fagotte 2, Contrafagott 1, Hörner 4, Trompeten 2, Posaunen 3, Pauken 1). Von Virtuosen hat nur der geachtete Pianist Anton Gercke, Ehrenmitglied der Gesellschaft, die Phantasie von Beethoven mit Chor und Orchester (russischer Text) vorgetragen. Ein gewöhnliches Virtuosenstückchen würde hier gesteinigt.

Wenn bei dieser Gesellschaft, nach sechs Jahren ihrer, für das Verständniß des Großen und Schönen segensreichen Bestehens, etwas zu erinnern bleibt, so ist es, daß dieselbe den Beethoven status quo vom Jahre 1850 nicht überschritten, die Messen, der Christus am Oelberge, die vier Ouvertüren zur Oper Beethovens, die Ouvertüren op. 115 und op. 124 gar nicht, die Chorsymphonie nur einmal gehört worden. Die Chorsymphonie, diese Tristia Herculis wurde in Petersburg durch die philharmonische Gesellschaft eingeführt (1836) und nur einmal wiederholt (wurde doch die Sinfonia eroica allererst 1842 in Prag gehört, das ein Konservatorium hat, oder weil es ein Konservatorium hat), dann im Hause der Grafen Wielhorski unter Heinrich Rombergs Leitung, mit den guten in die italienische Oper übergegangenen Chören der früheren

deutschen Oper ausgeführt (1844), von der Konzertgesellschaft endlich, in russischer Uebertragung des Schillerschen Textes, 1853 gegeben, mithin nur vier Mal gehört.

Daß die Konzertgesellschaft vor Virtuosenauswüchsen, vor einer zwanzigfachen Besetzung des Septetts verschont bleiben wird, dafür bürgt der gute Geschmack in St. Petersburg.

Ein Wort über die Hofsängerkapelle dürfte dem Leser willkommen sein.

Schon im siebzehnten Jahrhundert bestand unter dem Czaren Alexei Michailowitsch ein Sängerverein für den Gottesdienst bei Hofe in Moskau. Die Sänger waren vorzugsweise in Kiew, der Wiege orthodox-griechischen Gottesdienstes zu Hause. Dieses Sängerpersonal ging auf Petersburg über und führte hier seit 1796 den Namen der Kaiserlichen Kapelle. Die schönsten Stimmen kommen noch aus Kleinrußland, dessen Klima die Stimme begünstigt.

Man zählt gegenwärtig 48 Sänger in Funktion. (11 Bassisten, 12 Tenore, 10 Contra-Alto's und 12 Soprani).

Es sind größtentheils jüngere Söhne russischer Priester, deren ältere den Vätern im Amte folgen. Sie treten mit 9 Jahren in die Kapelle, leben hier auf Kaiserliche Kosten und genießen bis zum siebzehnten Jahre, wo die Stimme im Menschen umzuspringen pflegt, eines Gymnasialkursus in den Wissenschaften, nach Beendigung desselben, wenn Anlage und Neigung sie nicht selbst zu Sängern bestimmen, die Zöglinge zu verschiedenen Laufbahnen entlassen werden.

Das Institut zerfällt in Beziehung auf Musik in 2 Klassen,

in die vorbereitende mit Unterweisung in den Skalen, Intervallen, Solfeggien, und in eine höhere, welche die specielle musikalische Ausbildung übernimmt.

Der Gehalt der Erwachsenen wechselt von 215—428 R. S., der Knaben von 115—143.

Das Institut besteht aus einem Direktor, einem Inspektor, 2 Gesanglehrern, 2 Repetitoren, 2 Dirigenten, den Gymnasiallehrern, einem Aufseher, einem Sekretair, 40 erwachsenen Sängern verschiedenen Alters und 50 minderjährigen.

Die Hofsänger sind ausschließlich bei dem Gottesdienst des Allerhöchsten Hofes beschäftigt; wirken sie in Konzerten zu wohlthätigen Zwecken mit, so ist es seltene Ausnahme. Sängerpersonale bestehen in allen russischen Kirchen. Das beste nach dem der Hofkapelle ist das des Grafen Scheremetieff, mit einem Konzertsaale in einem Flügel des gräflichen Hotels. Der Verfasser hörte hier das Kyrie der Messe in D von Beethoven, welche nur einmal in Petersburg von der philharmonischen Gesellschaft (1824) gegeben worden und die bei Dorpat erwähnte Messe in E Moll von Latrobe. Der Musikdirektor Lamakin leitet mit Geschmack und Einsicht die Scheremetieffschen Sänger.

Die vor Ostern aufhörenden Leistungen der societé des concerts setzte einige Jahre der verdienstvolle Louis Maurer, mit denselben Kräften, nach Ostern fort. Ein gemischtes Publikum erforderte ein gemischtes Repertoir, Solosachen waren nicht ausgeschlossen. Hier spielte Gercke eins der reizenden Klavierkonzerte Mozarts; hier kommen diejenigen Beethoven-

schen Symphonien an die Reihe, welche denselben Winter nicht gehört worden waren. Es wäre sehr zu wünschen, daß diese ausgezeichnet guten symphonistischen Konzerte sich erhielten.

Die im Jahre 1802 gestiftete philharmonische Gesellschaft verfolgt in 2 Konzerten jährlich den Zweck der Unterstützung von Musiker-Wittwen und Waisen und besteht aus der Mehrzahl der Orchester-Musiker der Kaiserlichen Theater, mit den Korporationsrechten eigener Verwaltung und der Ernennung von Ehrenmitgliedern.

Da die mildthätigen Absichten der Gesellschaft auf gute Einnahmen zu sehen haben, so ist es in der Ordnung, daß sie die italienische Oper benutzt, um die Haupttalente derselben demjenigen Theil des Publikums zugänglich zu machen, den die hohen Preise der Oper von dieser entfernt halten. Es kommen bei solchen Gelegenheiten weit über 2000 Personen in dem Saal des Petersburger Adels zusammen, mit einer Wagenburg von 800 bis 1000 Equipagen in der Straße, die ohne die geringste Unordnung verlaufen. Ein merkwürdiges Schauspiel.

Von korinthischen Säulen getragen, über die eine Gallerie fortläuft, hat der heiter ansprechende Saal nur in Moskau seines Gleichen.

Die Odeon-Säle in Wien, in München sind ihm nicht zu vergleichen, der berühmte Saal im Stadthaus zu Amsterdam, wohl der schönste Saal den es giebt, Italien nicht ausgenommen, ist beschränkt. In Frankreich nimmt man **douze pieds carrés** für einen Saal, England hat nur Tonhallen. Eine

solche verhält sich zu einem Saale, wie eine Portertonne zu einem geschliffenen Glase. —

Der in seinem ungeheuren Luftraum für die Schwingen eines Beethoven recht geeignete Ball- und Versammlungssaal des Petersburger Adels wird durch ein Podium zum Konzertsaal umgeschaffen. Hier entzückte Lißt (1842) in der Pastoralsymphonie für Piano allein, in den Variationen der Beethovenschen Sonate op. 26, in der Cis Moll-Sonate, hier spielte Henselt das C Moll-Konzert von Beethoven, Mortier de Fontaine das G Dur-Konzert, hier sangen die Pasta, die Sontag, Rubini die Tenor-Arie aus dem Rossinischen Stabat, begleitet von den Musikchören der Kaiserlichen Garderegimenter, in der Zahl von beiläufig 1000 Bläsern, welche sich am Tage der Einnahme von Paris durch die damaligen Alliirten (19. März 1814) alljährlich in einem Konzerte zum Besten des Invalidenfonds vereinigen.

Dieses Orchester von Blasinstrumenten wird so aufgestellt, daß die ersten Klarinetten, Hoboen, Flöten, Fagotte links vom Publikum, die zweiten Stimmen rechts, auf amphitheatralisch bis zu der Decke des Saales oder der Bühne des großen Theaters ansteigenden Bänken, Platz nehmen; die Hörner, Trompeten, Posaunen und Ophikleiden aber, wie ein Strom blinkenden Metalls, diese Massen scheiden, vor denen sich 300 Kirchensänger aufstellen. Man denke sich Eintritte von hundert und mehr Blasinstrumenten eines Geschlechts. Mit Interesse konnte man hier 1854 die E Dur-Ouvertüre zum Fidelio hören. Der Militärmusikdirektor Tschapiewski

beweist in den Arrangements viel Geschick. Der Schöpfer dieser Militärmusiken war Dörfeldt, dem der bekannte Pianist Steibelt bis 1824 zur Hand ging. Ihm folgte in der Leitung Haase. —

Doch wir kehren zu der philharmonischen Gesellschaft zurück. Denkt die Gesellschaft in ihrem ersten Konzert nur an Geld, so denkt sie in ihrem zweiten, jedoch immer nur mit Maaß, an Musik. Eine Symphonie von Gade, das Neue weil es das Neue, sollte nicht vorkommen, wo man die edelsten Musikkräfte einer großen Stadt vereinigt. Ein Orchester mit 12 Kontrabässen, ein Wald von Streichinstrumenten — und eine Preissymphonie, heißt die Fabel von dem kreißenden Berge für großes Orchester arrangiren. Es soll damit nicht gesagt sein, daß man immer Beethoven hören solle; aber eine Symphonie von Beethoven jährlich, mit Lust und Liebe zur Sache einstudirt, sollte eine Gesellschaft hören lassen, welche historisch die erste Stelle in der Musik einnimmt.

In St. Petersburg kann man nicht in drei Jahren die 9 Symphonien Beethovens hören, und doch gäbe es ein einfaches, das Debattiren über die Wahl ersparendes Mittel. Die Konzertgesellschaft hätte mit der ersten Symphonie anzufangen, in jedem folgenden Konzert die folgende zu geben, um, bei drei Konzerten jährlich, den Cyklus der 9 Symphonien in drei Jahren zu durchlaufen, im vierten Jahre mit der ersten anzufangen.

Die **Sinfonia eroica** (zuletzt 1845), die Ouvertüre zum König Stephan (1830), die C Moll, Pastoral- und achte

Societé des concerts im Hoffänger-Lokal, vereinigte sich zu Aufführungen von Oratorien mit der Liedertafel, welche bis 1850 bestand, und ging dann auf die Universität über, an der bereits seit 1842 symphonistische, von dem verdienstvollen Inspektor derselben, Staatsrath von Fitzthum veranlaßte Bestrebungen unter den Studirenden bestanden und durch ein großartiges Lokal unterstützt waren. Gegen den geringen Preis von fünf Rubel Silber für zwölf Konzerte kann man hier Orchester-Affekte in den Meistern studiren und dabei größeren Erinnerungen leben.

Mit Dankbarkeit erinnert sich der Verfasser an der Universität und nur dort die ursprünglich erste Ouvertüre zur Oper Beethovens gehört zu haben. Die Beethovenschen Symphonien sind der Stamm des Repertoirs. Die Ausführung läßt viel zu wünschen übrig, besonders die nur schwach besetzten Streichinstrumente, aber man muß sehr verwöhnt sein, um nicht auch hier, wo man versuchsweise verfährt, Genuß zu finden. Der als Violoncellist und Componist rühmlich bekannte Schuberth giebt sich als Dirigent viel Mühe. Symphonien und Ouvertüren sind die Hauptsache. Produktionen in Petersburg lebender Componisten, von denen die Herren Decker und Dütsch zu erwähnen, sind hier besser am Platz, als in der philharmonischen Gesellschaft, die sich an das Historische in der Kunst halten sollte. Es sind auch Beethovensche Klavier-Konzerte von Dilettanten vorgetragen worden (immer C Moll), Compositionen für prinzipale Violine, Violoncell; Quintette für Saiteninstrumente, Piecen von Schwenk und Schuberth für

sechs Violoncells, das Violin-Konzert von Mendelssohn (1855), dem das Violin-Konzert von Beethoven, das so ganz abweichende Phantasiestück folgen dürfte.

Dieser Verein wirkt für gemischtere Kreise, für ausübende Dilettanten, die noch keine hervorragende Ausnahme bilden, was die **Societé des concerts** für die höheren gesellschaftlichen Kreise leistet.

Studenten in großen Städten kann aus den Hörsälen der **Alma mater** kein besserer Schutzengel in's Leben folgen, als eine anständige Betheiligung an der Kunst, an den Saiteninstrumenten zumal, welche die **ratio scripta** der Orchester sind und für wohlhabende Leute schon den soliden Luxus werthvoller, alter Instrumente in sich schließt. Den Universitäts-Konzerten verdankt man, in Petersburg zwölf Symphonien jährlich zu hören. Rechnet man hierzu die drei Symphonien der **Societé des concerts** und etwa noch zwei, die sich auf die philharmonische Gesellschaft und ein oder das andere Konzert von in Bildung höher stehenden Künstlern vertheilen, so kommen noch nicht zwanzig Symphonien (und unter diesen nie die neun Symphonien Beethovens in demselben Jahre) auf das Petersburger Musikjahr.

Geschmack an Musik hat sich von jeher in St. Petersburg viel aus deutschen Kreisen verbreitet. Die Musiker der Theater-Orchester sind größtentheils Deutsche. Hieraus, und aus dem Umstande, daß deutsche Lehrer deutschen Handbüchern bei'm musikalischen Unterricht den Vorzug geben, erklärt sich, daß viele Russen, wie die musikalischen Schriftsteller Stassow, Ro-

Hornisten ersten Ranges (Homilius, Metzdorf, in früherer Zeit war Eißner bedeutend) das solo im ersten Theil des ersten Satzes der C Moll-Symphonie einsetzten und Arm in Arm die Schreckensbrücke überschritten. Es zuckte elektrisch durch den weiten Saal. Ach! daß man sich vor den Sorgen des Lebens nicht in dieses Hornsolo retten kann! — Mehre Hörner, zumal Klappenhörner, kommen aber einem Blechgeschmetter von Trompeten nahe. Soll die Idee des Erwachens eines Instrumenten im Orchester zur Gesangesfigur bestehen, so muß auch ein Instrument den sehnsüchtigen Ruf hören lassen. Bekanntlich sind die sechs Noten so schwer, weil das Horn noch nicht geblasen hat, und deshalb in der Stimmung nicht sicher ist. Fehlt die Stelle, so ist es um den Satz geschehen! Der im zweiten Theil dem Fagott zugewiesene Eintritt, wie das kleine ritardando im letzten Satz der vierten Symphonie, kann nicht besser gelingen, als Herrn Schindler in St. Petersburg. In das kleine Adagio-Solo im ersten Satz der fünften theilen sich die Hoboisten ersten Ranges, Luft und Schmidt; vortrefflich ist der Klarinettist Riedtmann im Andante. Die Violoncells gehören zu den feinsten in Europa unter den Händen eines Knecht, Schuberth, A. Maurer; felsenfest stehen am Kontrebaß Memel und Ferrero. Energie in Masse in den Violin- und Altstimmen fehlt. Hierzu wirkt der Umstand, daß nur eine Probe zu erschwingen ist, die Herren ohnehin, zur Zeit der Fasten-Konzerte, dem Gemeinwesen zwei Abende und zwei Morgen darbringen, daß immer ein großes Vokalwerk zu machen ist und Sänger vorgehen, die Hauptsache die Neben-

sache wird, und man an die Symphonie kommt, wenn es dunkelt, im Magen aber bereits Nacht geworden. Das Publikum würde Beethoven aufsuchen, wie es dem Personal der italienischen Oper nachzieht, wenn es zur Ueberzeugung käme, daß man hier Beethoven höre, wie man ihn in Petersburg nicht hören kann. Das ist nun nicht der Fall und die **société des concerts**, die von Louis Maurer in Konzerten dirigirten Massenorchester haben sich sehr viel höher gestellt. Man kann ihnen das nachmachen. Es ist schwer; unmöglich ist es nicht. Was hat nicht Berlioz mit diesen Kräften 1847 geleistet? Man unterscheide auch in Beethoven. Aus dem Andante der Pastoralsymphonie wurde einmal ein recht munteres Tänzchen nach dem Metronom. Von Beethoven ist die Bezeichnung nicht. Ein aufopfernder Verein von Künstlern für Künstler, ein Sammelplatz deutschen Geistes in der Kunst, auf den sich diese zurückziehen kann vor dem Modenunfug im Geschmack, macht die Gesellschaft, indem sie für Musiker-Wittwen und Waisen nach ihrem Wahlspruch: „Den Nachgebliebenen zum Trost" sorgt, Musiker-Väter möglich. Dem deutschen Vereins-Geist die Ehre, aber gebt auch in „deutschen Hieben" die Weltmusik deutscher Meister!

Im Jahre 1839 stifteten der General Schuberth, der Admiral Lütke und Staatsrath Grimm eine Symphonie-Gesellschaft aus Liebhabern mit Zuschuß von Musikern, welche bei wöchentlichen Zusammenkünften im Winter das symphonistische Repertoir mehrmals erschöpfte und bis an die Chorsymphonie von Beethoven kam. Dieser Verein, ein Vorläufer der

worden, während vieler Jahre sämmtliche Beethoven'schen Trios zu spielen.

Daß die letzten Quartette von Beethoven in Petersburg durchdringen können, dankt man Vieuxtems, der alljährlich (1846—52) vier Abonnementsquartette gab, bei denen er von Wsewolod Maurer (zweite Violine), Albrecht (Alt), Knecht (Violoncelle) unterstützt wurde.

Bis es so weit mit einigen der letzten Beethoven'schen Quartette kam, hatte man im Wielhorskischen Hause mit dem guten Beispiel vorangehen müssen. Vieuxtems, der die bei uns noch gänzlich unverstandenen Prachtwerke in England öffentlich produzirt hatte, versuchte das Es Dur-Quartett op. 127 mit dem Grafen Mathieu Wielhorski (Violoncelle), Kammerjunker Volkoff (zweite V.) und Hofrath Wilde (Alt). Drei Dilettanten waren somit dem ersten lebendenden Virtuosen für diese eben so schwierigen als lohnenden Interpretationen in einem großen und ehrenwerthen Unternehmen vereint, das leider ohne Nachahmer bleiben sollen. So viel hängt auch in großen Städten von der Gegenwart eines einzigen Künstlers ab. Mit Vieuxtems sind die letzten Quartette von Beethoven so gut wie aus Petersburg verschwunden. Es waren gewissenhafte Versuche, denen Niemand beiwohnte, als der Verfasser und der Graf Michael Wielhorski, dem diese großen Werke aus dem Herzen geschrieben sind, und diese beiden Zuhörer waren nichts weniger als anwesend, ganz in die Partitur versenkt, in der sie folgten. Diese Vorlesungen bei Beethoven de omni re scibili et quibusdam aliis, schienen dem Ver-

fasser in nichts Vorlesungen bei den größten Lehrern der größten Universitäten nachzustehen. Man muß nur zu hören verstehen, wovon bei Beethoven die Rede geht.

Serge Volkoff, ein Repräsentant des höheren in Rußland, der Virtuosität nahe stehenden Dilettantismus, auf der in solchen Händen so viel selteneren Geige, ein Mann von seltenen geistigen Fähigkeiten mit eisernem Fleiß und einem rationellen Verfahren in allen seinen Unternehmungen, ein Schüler von Böhm, hatte sich dann der neuen Virtuosenschule unter Vieuxtems zugewandt, in der er so viel leistete, daß er vor einem zahlreichen Kennerkreise bei seinen Oheimen, den Grafen Wielhorski, in einem Duo für zwei Violinen von Bériot, ehrenvoll Vieuxtems zur Seite stand. Von Beethoven spielte Volkoff die Violin-Romanze in G op. 40 und einige der ersten Quartette mit Vieuxtems (zweite Violine) dem Grafen Wielhorski (Violoncelle) und Wilde (Alt). Volkoff besaß mehre Geigen ersten Ranges. Auf den Preis einer solchen kam es ihm nicht an. Zahlreiche Freunde und die Musik bedauern, daß dieser in vieler Beziehung ausgezeichnete junge Mann Petersburg verlassen, auf seinen Gütern und in Moskau bleibenden Aufenthalt nehmen zu wollen.

Die einer großen Stadt würdige Unternehmung von Abonnementsquartetten lebt, nachdem Vieuxtems Petersburg verlassen, in den Maurer's fort, welche den Quartettkern in Petersburg ausmachen und auch einige der letzten Quartette von Beethoven, namentlich das tief poetische in A Moll, das unendlich reichhaltige in Cis-Moll, mit deutschem Fleiß durchdrungen

Siehe S. 313

stislaff, Séroff die deutsche musikalische Terminologie vollkommen beherrschen und selbst in russisch geführten Gesprächen, von Mittelsätzen, Trugschlüssen und Tonarten nach deutschen Benennungen reden, für welche Ausdrücke die sonst reiche russische Sprache, wie überhaupt für die Theorie der Musik, noch nicht selbstständige **termini technici** geschaffen hat. Jeder gebildete Russe giebt den deutschen Theoretikern und deutschen musikalischen Schriftstellern den Vorzug vor der französischen Spreu.

In der vornehmen Welt zählen die Feuerwerker des Feuilletons, J. Janin und Berlioz viele Bewunderer ihres funkelnden Witzes. Manches in Beethoven hat Berlioz für den Gebrauch von St. Petersburg in der Art entdeckt, wie der große Impressionist Alexander Dumas die Schweiz in seinen „Impressions da voyage.“

Die ganze Sympathie der jüngeren Generation russischer musikalischer Kritik hat d'Ortigue durch folgende Worte eines Beethoven-Artikels gewonnen: „Lecteur, je vous ai parlé du théatre lyrique, de l'opéra comique, je vous ai parlé d'un colosse, de J. S. Bach; oubliez Bach, oubliez tout, ouvriez une parenthèse immense, supposez des espaces, puis encore des espaces, puis des siécles, si Vous pouvez, puis l'infini. Les derniers Quatuors de Beethoven! quelles idées reveillent ces mots, tout simples! Il faudrait créer une langue, pour les décrire. (Journal des Débats 21. Mars 1855).

Dies war namentlich Séroff aus dem Herzen geschrieben.

Die letzten Quartette, die zweite kaum gehörte Messe, die Séroff vierhändig arrangirt (Manuskript), die Chorsymphonie, deren erstes Allegro er russisch bezeichnend, das blitztragende nennt (Pantheon, April 1852), die dritte Manier mit einem Wort ist das Feldgeschrei der Generation, von welcher Petersburg seine musikalische Zukunft zu erwarten hat.

Dieser Fortschritt ist durch deutschen Geist in deutschen Künstlern, seit mehr als dreißig Jahren angebahnt worden. Unter den Künstlern, die Petersburg von Mozart zu Beethoven, vom ersten zum zweiten Beethoven führten und dadurch dem dritten näher brachten, gebührt dem 1846 verstorbenen Violin-Virtuosen aus Wien, Franz Böhm, ein Ehrenplatz. Dreißig Jahre behauptete Böhm, der in Oper und Ballet solo spielte, einen ersten Platz im Quartettspiel von Petersburg. Böhm spielte die zehn ersten Quartette von Beethoven (op. 18 (6) op. 59 (3) op. 74).

In den letzten Jahren seines Lebens war Böhm zagend und zweifelnd bis an das Cis Moll-Quartett gekommen, von dem man ihn nie sprechen hörte, ohne daß er bedenklich den Kopf schüttelte. Die Quartette op. 117, 130, 132, 135, die Quartettfuge op. 133 hatte Böhm nie versuchen wollen. In Böhm's Tagen waren diese jetzt gelösten Räthsel unbekannt. Schöner als von Böhm konnte man kaum das C Dur-Quartett mit der Fuge, die ersten sechs, hören. Möge dem bescheidenen Künstler die Erde leicht sein! Dem Verfasser wurde es so gut, mit Böhm, dessen goldreine Intonation sprüchwörtlich ge-

für Piano und Violine (1851, Schulhof und Wischnäwski); der erste Satz der Sonate pathétique, den Schulhof sehr schön gab. Durch Madame Dulcken wurde Mendelssohn in Konzerten eingeführt (G Moll-Konzert 1833); durch Madame Pleyel das Sextett von Onslow für Piano und Blasinstrumente (1839). Vorzüglich spielten die Pleyel und Clara Wieck (Madame Schumann 1844) das B und D Dur-Trio von Beethoven. Das reisende Trio der H. Stahlknecht und Löschhorn aus Berlin war Petersburg nicht genug, wo man die höchsten Leistungen will, ohne daß der einheimische Musikzustand diese außerordentlichen Ansprüche immer rechtfertigte. Das liegt daran, daß sich das Publikum in Petersburg nicht abstuft, die Musik insbesondere keinen Mittelstand kennt, was man dafür zu nehmen geneigt wäre, der hohen socialen Region Alles nachmacht, mit einem Wort keine Lebensabschnitte zwischen Anfängen der Kunst und den letzten Leistungen ihrer immer nur seltenen Koryphäen gegeben sind. Man hat in den hohen gesellschaftlichen Sphären Alles kennen gelernt, legt den höchsten Maaßstab an Alles.

In den Konzerten, welche Solisten, die natürlichen Feinde der besseren Musik, geben, spielen in Petersburg die Ouvertüren die Rolle obligater Dämpfer für das Kommen und Gehen im Publikum; für Symphonien fehlt es an Zeit, das „Piston" kann nicht warten. Die Weber'schen Ouvertüren, Coriolan und Egmont von Beethoven werden dabei durch dünn gesäte Orchester viel verleumdet. Ist der Solist ein

Minderjähriger deren Zahl in der ausübenden Musik schreckhaft zunimmt, so muß die Prometheus-Ouvertüre dafür büßen.

Diese Gelegenheits-Orchester stufen sich nach den Lokalen in allen Formaten ab. Seitdem der Engelhardt'sche Saal, der eine glückliche Mitte einhielt, der Musik verloren ging (1846), läßt sich im Allgemeinen sagen, daß der Saal der Adelsversammlung die Präsumtion eines größeren Orchesters für sich hat. Ein großes Orchester ist auch noch in dem Kossikowski'schen Saale aufzustellen, ein geringeres in dem Paschkow'schen. In den Mätlew'schen, Kuschelew'schen und Bernadaki-schen Sälen ist man auf Quartettbegleitung angewiesen. —

Auf diese Lokale vertheilt sich die Fluth der Konzerte in Petersburg, während der vier Musikwochen der großen Fasten. Auf jeden Tag dieser vier Wochen kommt wenigstens ein ganzes Konzert, die halben und Viertel-Konzerte von Kindern und Erwachsenen, mit Singen und Flöten zum Pianoforte, ungerechnet.

Konzertgeber, die zwischen dem großen Saale des Adels und den kleinen Lokalen schwanken, wählen eines der drei Theater. Der verdienstvolle Louis Maurer ist auch hier mit dem guten Beispiel vorangegangen, die Symphonie nicht von Konzerten auszuschließen. Man hörte 1845 mit dem in Petersburg größtmöglichen Orchester die fünfte Symphonie, in welcher man in Petersburg nicht die beiden überzähligen Takte streicht, die Ouvertüre op. 124 1846.

Maurers Orchester bestand auf der Bühne des großen Theaters aus sechszig Violinen, zwanzig Kontrabässen, sechsundzwanzig Violen, zwanzig Celli, acht Flöten, sechs Hoboen,

S 317!

haben. Man hätte den Maurers füglich die Stimmen wegziehen können, ohne das Quartett zu unterbrechen. Leider hört man die trefflichen Maurers nicht regelmäßig alle Jahre öffentlich, wie Vieuxtems, weil sie vom Theater in Anspruch genommen werden.

Da im Winter Oper und Ballet die ganze Woche hindurch den Künstler beschäftigen, so hat es seine Schwierigkeit, einen Augenblick für Privatmusik zu finden.

Italienische Oper und Musik sind so verschiedene Begriffe, daß sie ein gutes Geschäft machen werden.

Das Abonnementsquartett in Petersburg ist genöthigt, zu den Vormittagen von vier im Spätherbst auf einander folgenden Sonntagen seine Zuflucht zu nehmen, und versteckt sich dabei in die Petri-Schule, einem wiederum hinter der Petrikirche versteckten Gebäude von 1760, dessen Saal im Rococostyl mit den Portraits der alten Kirchenräthe und Stifter sich mit Quartett verträgt, wie deutscher Sinn in Haus, Schule und Leben mit deutschem Genie.

Auch der Violoncellist Schuberth mit H. Pickl als erstem Violinisten sieht eine Reihe von Jahren ein Quartett bei sich, das sich bis zu Sextetten und Oktetten mit Blasinstrumenten gesteigert hat. Es wären viele Dilettanten in Petersburg namhaft zu machen, die diesem Beispiel nach Möglichkeit folgen und sich durch keine Zeithindernisse der Künstler abschrecken lassen.

Unter den Dilettanten des Piano nimmt Martinoff den ersten Platz ein. Er ist Virtuose. In den Konzerten in chronologischer Ordnung Mortier de Fontaine's spielte Mar-

tinoff die jugendfrische Virtuosen=Sonate in C von Weber auswendig. Das Rondo allein hat 2632 Noten in Sechzehntheilen, von denen unter den Stahlfingern Martinoff's die letzte noch so viel Stärke hatte, wie die erste; Alkan, der das geistsprühende Stück für Paris entdeckte, hat dasselbe bekanntlich unter dem von ihm erfundenen Titel: perpetuum mobile herausgegeben. Der Name Alkans ist dabei in ungeheuren Buchstaben zu lesen, wenn man lange sucht, findet man auch den Namen Weber.

In älteren Zeiten hörte Petersburg die aus Berlin übergesiedelten Violinisten Seidler und Möser, die viel für die Entwickelung des Quartettspiels leisteten (1808—1812), später (1825, 1839) das großartige Quartettspiel Lipinski's (Solo=Violinist am Dresdner Orchester), in neuerer Zeit Artot (1836), Haumann (1837), Sivori (1842), Molique (1844) Ernst (1847), welcher Letztere das Septett (ein Triumph Lipinski's und Lwoff's), das erste F Dur und das E Moll=Quartett von Beethoven spielte, in seinem Konzert im großen Theater die Romanze für prinzipale Violine von Beethoven in F Dur vortrug.

In Konzerten reisender Virtuosen ist in Petersburg von Beethoven seit zweiundzwanzig Jahren nur vorgekommen: das Klavierkonzert in Es Dur, eine vorzügliche Leistung der Madame Belleville=Oury (1833); die Sonate für Piano und Violine in A Moll op. 47 mehrmals, durch Leschetitzki und den jetzigen Solospieler in der Oper, Kontski, Sophie Bohrer und deren Vater; die dem Kaiser Alexander gewidmete G Dur=Sonate

Kostüm gab. In den Zwischenakten spielte Bochsa seine Pedalharfe. Der Geschmack in Petersburg wandte sich sogleich der italienischen Oper zu. Ein Jahr später erschien nach einem längeren Stillleben auf ihrer Villa am Comer-See, die Schöpferin des neuen dramatischen Gesanges, die Pasta. Mit Hülfe der russischen und früheren deutschen Oper, des Bassisten Petroff, der Sängerinnen Stepanoff, Neureuther kamen die Opern Norma, Semiramis, Anna Bolena zu Stande.

Man bewunderte die Pasta, wie man einen römischen Aquadukt bewundert in seinen Ueberbleibseln.

Die Brücke nach Petersburg war für die Italiener geschlagen. Rubini, der größte Tenor des Jahrhunderts, erschien 1843 und trat noch im Vollbesitz seiner erstaunlichen Stimmmittel, die der Verfasser 1827 in Mailand nicht größer gefunden, trotz der ungewöhnlichen Zeit zwischen Ostern und Pfingsten, in siebzehn Abonnementsvorstellungen auf, für deren jede er 2500 Rub. Banco und noch ein halbes Benefiz erhielt. Mit Entzücken lauschte Petersburg dem großen Sänger im Othello, in der Lucia, in den Puritani, im Pirata, wo die Schlußarie (il mio sasso) zu Thränen rührte. Das weitere Personal bestand wieder aus Trümmern der deutschen und den Sängern der russischen Oper.

Zu seiner Benefizvorstellung hatte Rubini die Sonnambula gewählt. Es war am zweiten Pfingsttage 1843. Der in Gott ruhende große Kaiser Nikolaus beehrte die Vorstellung mit seiner Gegenwart. Die beste Gesellschaft des in

solchen Augenblicken besonders glänzenden Petersburg überfüllte die weiten Räume des Theaters. Die enthusiastische Stimmung dieses auserlesenen Publikums und die Leistungen seines Lieblings Rubini begegneten sich. Der Monarch richtete die Frage an den Direktor der Kaiserlichen Theater: „wieviel Rubini von der Vorstellung habe?" „Die Hälfte der Einnahme", entgegnete der Direktor. „Geben Sie ihm die Ganze", war die Antwort des Kaisers, der dem Sänger noch einen Ring im Werth von 5000 Rubeln Bco. zuschickte und ihn auffordern ließ, wieder zu kommen. Rubini erschien im Herbst desselben Jahres, diesmal in Begleitung von Tamburini und der Sängerin Pauline Viardot, Schwester der unvergeßlichen Malibran. Von diesem Triumvirate wurde, vielleicht unerreicht in Europa, die Somnambula gegeben, trefflich der Don Juan mit Tamburini in der Titelrolle, mit Rubini im Don Ottavio, der Viardot als Zerlina. (Assandri: Donna Anna, Petroff: Leporello.)

Zu diesem kleinen, aber ausgezeichneten italienischen Personale trat 1844 Mad. Castellan und, als Rubini 1845 in Bergamo blieb, der kühne, ihm aber weit nachstehende Salvi. In den folgenden Jahren (bis 1855) vertheilte sich der goldne Petersburger Regen enorm hoher Gagen auf die Damen Julia Borsi, Marra, Frezzolini, Persiani, Grisi (Donna Anna), Lagrange (Agathe), De Meric Lablache (Aennchen), Maray (Agathe); auf die Herren Tamberlick (Don Ottavio, Max), Mario (Don Ottavio), Lablache (Leporello, Eremit im Frei-

S. 321 !

acht Klarinetten, acht Fagotten, acht Hörnern, sechs Trompeten, neun Posaunen und sechs Pauken. Viel hievon ging durch die Koulissen verloren, aber schon der Anblick eines Orchesters, das von allen Seiten zusammengekommen, um eine Beethovenschlacht zu schlagen, ist beredter als alle Statuen, die man dem Genie auf öffentlichen Plätzen setzt, wenn es zu spät geworden.

Eine Spezialität Louis Maurers, der von 1808 an einen ersten Platz in Petersburg einnimmt, sind die von ihm componirten Konzertanten für zwei, drei, vier und sechs prinzipale Violinen mit Orchesterbegleitung.

Louis Maurer und Franz Böhm waren einige dreißig Jahre hindurch das ehrenwerthe Bild brüderlich deutschen Musiksinns. Seit dem Tode Böhms hat Maurer seinen Sohn, den Sohn Böhms und einige andere, dieser guten Gesellschaft würdige Mitglieder der Orchester, deren Inspektor Maurer ist, in den Konzertanten alljährlich um sich geschaart und spielt sie selbst jugendlich weiter. Auch in Duetten von der Composition des Vaters sind die Gebrüder Maurer, der treffliche Violinspieler (Vsevolod) und treffliche Violoncellspieler (Alexander) aufgetreten. Von Maurer sagte einmal die Königlich Preußische Staatszeitung (13. Nov. 1820): „Maurer ist es gelungen, sein Instrument zum Sprachorgan seines geistigen Ichs zu machen. Bei ihm ist Kunst Natur geworden. So liegt der Lohn des Kampfes im Kampfe und in den Kränzen, welche ein reiner Kunstsinn flicht."

* * *

schützen), Bassini (Don Juan), Rovere, Ronconi, Tagliafico (Mazetto).

Die Sterne erster Größe dieser glänzenden Plejade blieben Rubini, die Viardot, die Grisi, Mario, Tamberlick und der große Lablache.

Im Don Ottavio, welcher der treue Ausdruck bequemer Unschlüssigkeit eines edel Geborenen im Süden ist, machte Rubini in der sanft hinfließenden Arie: il mio tesoro einen mehr als entschlossenen Triller auf dem hohen a mit b, der in der zweiten Violinstimme steht und den der große Sänger zu einer Kraft steigerte, die nicht ihres Gleichen hat.

Solche immer noch anständige Freiheit muß man dem dramatischen Künstler zugestehen; wenn dagegen etwas zu bemerken, so wäre es, daß ein so herrischer Triller nicht dem schwankenden Don ziemt. Daß der Triller den Mozartschen Text verlängert und zu einer Art Kadenz wird, ist kein einem italienischen Sänger zu machender Vorwurf. Tamberlick und Mario haben guten Geschmack bewiesen, den Triller nicht nachzuahmen und sich mit einer Crescendo-Strömung auf dem hohen a genügen zu lassen.

Fragt man, was der höhere Geschmack bei der italienischen Oper gewonnen hat, so ist die Antwort: den Don Juan und die Nozze di Figaro, wie sie selten besser gesungen worden; einige hohe, rein italienische Genüsse, wie die Rubini-Viardotsche Somnambula; Robert den Teufel und endlich den Freischützen (il franco arciero) mit Transpositionen der Arien

des Aennchen von G nach E Moll, von Es nach C Dur, mit einem den Saal köstlich kühlenden Wasserfall, mit der in Petersburg immer zwei Mal gespielten Ouvertüre. Eine unglückliche Idee bleibt es, die Auflösung der Ouvertüre als stretta zu behandeln, welche keine Geige durchzukämpfen vermag, in der die Flöte die Leiter vom viergestrichenen a nur noch herabstolpert. Durch spezifische Schwere hat das Hauptthema zu wirken, wie ein breiter Strom, der in der Tiefe, nicht in Schnelligkeit gewonnen.

Ueber diese Aufführung des Freischützen im Winter 1854/55 schreibt dem Verfasser der geistreiche musikalische Kritiker Hugo Dingelstädt in Odessa folgende Worte, die man den Klavierauszügen des Freischützen als die beste Vorrede vordrucken sollte:

„Italiener können den Freischütz nicht singen, weil sie ihn zu gut singen. Es ist so viel mystischer Nebel in dieser Oper, und Italiener wissen nichts von Mystik und Nebel, Italiener binden sich im Nebel ein elegant rothes Tuch um den Hals. Der Freischütz, das ist der Sieg des guten Prinzips über das Böse, des Arimam über den Ormuzd, und Italiener kennen von Geistern nur gute und schlechte Musik; Rossini und Verdi ahnen gar nicht, daß Arimam und Ormuzd eben nur zwei ausgezeichnete Musikanten vorstellen. Auch spiegelt sich das ganze, für Italien gänzlich unverständliche Deutschland in dieser Oper aller Opern. Der sentimentale Max unentschlossen und verliebt; der wilde Kaspar, der seine Seele um ein Paar falsche Würfel

und falsche Mädchen vergeudet; Agathe, die ganze mondhelle Poesie deutscher Liebe, ihre Lieder duften nach Veilchen und Vergißmeinnicht; Aennchen, der zweite deutsche Frauencharakter „immer mit frischem Sinn“, das Leben ein Spiel, der Tod ein Sieg, die Liebe ein Scherz. Das nun sollen Italiener unterscheiden, die sich lieber einen Salat machen.“

„Diese Charaktere sind von Weber so nach der Natur und deutschen inneren Nothwendigkeit gezeichnet, daß, wenn durch einen unglücklichen Zufall Deutschland verloren ginge, man dasselbe im Freischützen gut conservirt wieder finden könnte, besonders in dem unübertrefflichen Trio zwischen Max, Agathe und Aennchen, wo alle drei Charaktere so innig ineinander verschmelzen, daß man an Zauberei glauben möchte. Das Genie von Weber ist so groß, daß alle neueren Versuche von Meyerbeer und Anderen, ihn zu überholen, fruchtlos geblieben. Wer die geheimste, innerste Poesie eines ganzen, großen Volkes in den Rahmen einer Oper spannen kann, vor dem müssen andere Talente ihre Knie beugen. Nur Mozart, in seinem Don Juan, hat noch gewaltigere Saiten angeschlagen, ein Weltdrama geschaffen, gegen das alle andere Musik nur Scherz ist.“ —

Von Gesangvereinen in Petersburg ist der 1852 vom Professor Blum im Saale der Petrikirchenschule gestiftete zu nennen. Er verfolgt den ethisch-religiösen Zweck der Verbesserung evangelischen Kirchengesanges. Die Zahl der Mitglieder hat von vierzig bis hundertundzwanzig gewechselt und ist im

zunehmen. Die Herrn Zaremba und Rode begleiteten in letzter Zeit die Chorgesänge am Piano unter der Oberleitung H. Deckers. Das Repertoir bewegt sich vorzugsweise in Händel und Mendelssohn. Von Beethoven ist in drei Jahren nichts ausgeführt worden.

Ein älterer Verein ist die vom Musiklehrer Behling 1808 gestiftete Singakademie, das Wort in dem Sinne verstanden, wie man in den Tagen Beethovens ein Konzert eine Akademie nannte. Dieser Liebhaberverein, im Lokal des Commerzklubs, feierte 1843 sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Bis 1838 fanden die Aufführungen am Pianoforte Statt, zu dem später eine Quartettbegleitung kam. In dieser Gestalt ist die erste Messe von Beethoven mehrmals, für diese Mittel genügend gegeben worden. Jeder Winter erlebt auch noch eine größere Aufführung mit Orchester des aus deutschen Elementen bestehenden Vereins. Die hervorragendsten Mitglieder desselben älterer Zeit, waren die Herren Hippius, Kron, Busch und Thal (siehe **Notturno pour le Piano à 4 mains avec 2 cors ad libitum, dédié à Mr. James Thal à St. Petersbourg par J. N. Hummel**).

Die zweite Messe von Beethoven ist von der Akademie nicht versucht worden. Der Beethoven derselben ist, sehr ausgesprochen, Mendelssohn.

Wir kommen auf die Pianisten von Petersburg, als das vollzähligste Musik-**genus**, zuletzt zu sprechen.

Wenn gleich Steibelt, den wir als Klavierspieler in Kollision mit Beethoven kennen gelernt, einige zwanzig Jahre in

Petersburg, wo er 1824 starb, zugebracht, so war hier die Clementi-Fieldsche Richtung maßgebend geworden. John Field, einer der größten Pianisten, die es gegeben, war mit seinem Lehrer Clementi, dem Verfasser des **Gradus ad parnassum**, den er der Fürstin Sophie Wolkonski, der Frau des späteren Ministers des Kaiserlichen Hofes und Feldmarschalls gleichen Namens, widmete, im Jahre 1804 nach Petersburg gekommen. Damals, wo es noch Skolaren gab, deckte sich ein solcher gern hinter seinem respektiven **maestro**. In der Behandlung des Instruments, in der Composition nicht erreichter Nottuneos für Piano verdunkelte indeß der Schüler bald den Meister, den Componisten der vielfach überschätzten, aber ernst gedachten Sonate: **Didone abbandonata.**

Bis 1820, wo er nach Moskau übersiedelte, hat Field durch ein perlenreines, immer geschmackvolles Spiel, das eine wunderbare Tonfarbe in einem nie dagewesenen Anschlag charakterisirte, unauslöschliche Erinnerungen hinterlassen. Field war der einzige musikalische Engländer, den die Erde getnagen. Ihm war indeß die Musik eine nur mechanisch zu lösende Aufgabe. Im Ueben, in einem rationellen Verfahren unendlicher Wiederholungen dabei, hat es nie ein Spleen weiter gebracht. Field verwechselte Mittel mit Zweck. Die Seele seines sich immer gleichen Vortrages war eine unvergleichlich vollkommene Skala, die einen Lauf, eine Reihe Tonmittel, keine Musik, wie die Buchstaben des Alphabets noch kein Gedicht sind, als Musik behandelt wissen wollte.

Ein deutscher Musiker, Schüler von Field, erweiterte das

System dahin, Löcher in das Elfenbein der Tasten seines Tischnerschen Flügels hinein zu spielen, wie solche der Verfasser selbst als die zu bemitleidenden Trophäen menschlicher Verirrungen gesehen. An die dreißig Jahre schlenderte Field in Begleitung zweier englischer Doggen aus einem Hause in das andere, wo ihm die Lektion von einer Stunde mit 25 R. Banco (25 Franken) bezahlt wurde. Das Geld warf er in eine Ecke seines Zimmers; einen Verschluß kannte er nicht. Nur so ist zu erklären, wie Field, der täglich 200 Franken einnahm, nicht einen hinterließ.

Nach Tisch war er gewöhnlich weinvoll. Einst kam er in diesem Zustande nicht mit dem Orchester fort, machte demselben ein Zeichen einzuhalten, blies die Lichter auf dem Pianoforte aus und riß sein Publikum mit einer Notturno-Improvisation hin.

Schülerinnen, die ein reservirtes Stück zu spielen wünschten, entschuldigten oft mit Erfolg ihre unvollkommenen Skalen mit Champagner-Libationen am Flügel. Als ihm der Arzt in einer Krankheit den Champagner untersagte, der ihm unentbehrlich geworden, und Field die Erlaubniß erpreßt hatte, ein Glas täglich trinken zu dürfen, schrieb er sogleich einer Schülerin (der berühmten Dilettantin Oserow), deren Eltern eine Glasfabrik bei Moskau besaßen, und bat sich das größte Trinkgeschirr, wo möglich von dem Gehalte mehrerer Flaschen aus. Mit so gefülltem Glase fand ihn der Arzt beim nächsten Besuch.

Field pflegte 200 Marken (jetons) links aufs Pianoforte

aufzustapeln und nach jeder Skala eine rechts zu übertragen, bis sie alle rechts lagen. Bei schwierigen Passagen wanderte die Gesammtzahl zehn Mal von einer Seite zur andern. Den höchsten Grad dieser bei dem Pflegma Fields für ihn weniger fühlbaren Selbsttorturen applizirte er dem Septett von Hummel, das durch den gefeierten Componisten desselben in Moskau eingeführt worden war. Field verfuhr mit dem Studium des Stücks ganz im Stillen und erbot sich endlich in aller Unschuld, dasselbe vor einer ausgesuchten Gesellschaft auszuführen. Zum Staunen Aller trug er das Septett in einer namenlosen, von Hummel nicht geahnten Vollendung in den Details vor. Namentlich waren es die Oktaven im Baß des letzten Stücks, welche mit der Gewalt des Donners wirkten. Oktaven waren sonst nicht die Sache Fields, weil sie zu seiner Zeit noch nicht in Figuren geschrieben wurden. Als man Field nach seiner Rückkehr aus Paris fragte, wie er Lißt und Chopin gefunden (1834), seufzte er zerknirscht: les octaves! les octaves! Die Geißelungen Fields im Ueben ließen glauben, daß er kein Blattspieler sein könne. Um darüber ins Klare zu kommen, hatte man sich einmal das Wort gegeben, ihm eine Fuge, die ihm nicht zu Gesicht gekommen sein konnte, herausfordernd vorzulegen. Field kehrte das Blatt um und spielte die Fuge verkehrt ab. Mit Bachschen Fugen konnte er entzücken. Er transponirte sie auch. Welche Widersprüche mit der Richtung des Virtuosen! In Beethoven war Field bis an die Sonate pathétique gekommen (!), die er als eine mehr oder weniger klaviergemäße „Pieçe“ beurtheilte! In

Paris spielte Field im Conservatoire, nach einer Beethovenschen Symphonie, sein fünftes Nocturno auf einem „tafelförmigen" Instrumente, daß ein Geflüster des Staunens den verwöhntesten Saal der Welt durchlief. — In großer Künstler würdiger Pietät gegen den ungewöhnlichen Mann nahmen ihn Lißt und Chopin nach dem Konzert unter den Arm und geleiteten ihn über den boulward des Italiens nach Hause, denn Field hatte nur so schön gespielt, weil er wieder sehr viel Wein zu sich genommen. Der höchste Effekt musikalischen Schmelzes, der vielleicht je erreicht worden, war wol das noch nach vierzig Jahren im Gedächtniß von Petersburg lebende Zusammenspiel Fields und des besonders tonreichen Hornisten Gugel, für dessen Instrument und Pianofortebegleitung Field sein erstes Nocturno arrangirt hatte.

Ein Witz im französischen Styl bezeichnet den Menschen in Field, im Augenblick seines Todes. Als er in seiner letzten Krankheit bereits die Sprache verloren und seine Umgebung nach dem nächst wohnenden Geistlichen in Moskau geschickt hatte, fragte dieser den Künstler der Reihe nach, weil er keine Antwort erhielt, ob er Katholik, Lutheraner oder Kalvinist sei? „Pianist" lispelte Field und starb. Wir verweilten bei Field, weil sein Leben fast ausschließlich in dem vom Auslande so wenig gekannten, noch weniger verstandenen Rußland verlief.

Das Fieldsche Repertoir ist jetzt einem Modemagazin zu vergleichen dessen Artikel verblichen. Field und sein Pianoforte sind die Brüßler Spitzen, die sich die Kunst gefallen läßt, welche aber

nicht die Kunst ausmachen. Den Notturnos, den Konzerten Fields, fehlt das Interesse am Geist. Bei dem Mangel einer harmonischen Seite, einer Verarbeitung des musikalischen Stoffs, konnten sich diese, so zu sagen, geschlechtlosen Compositionen nur durch die Virtuosität des Pianisten halten. Das wurde anders durch J. N. Hummel, dessen Spiel zwar bei weitem nicht so fein und bis in die letzten Nüancen vollendet war, dessen Konzert und Septett einen so viel höher stehenden Gehalt, ein so viel glücklicheres Verhältniß des Orchesters zum Solo-Instrumente, eine so viel tiefere Durchführung der musikalischen Idee enthielten, daß Hummel als der Mann der Kraft und höheren musikalischen Weihe, zu einer Zeit gelten mußte, wo man noch Beethoven für einen ungehobelten Klavier-Spuk nahm. —

Aus der Fieldschen Epoche ist der Pianist Zeuner, als der erste Beethoven-Vorkämpfer in St. Petersburg, auszuzeichnen. In seinem Enthusiasmus für Beethoven hatte Zeuner eine Reise nach Wien gemacht, um den großen Mann kennen zu lernen. In Petersburg predigte Zeuner in der Wüste mit dem B Dur Trio, mit dem Quintett für Piano und Blas-instrumente, die er zuerst bekannt machte.

Mit einer Färbung der Fieldschen Schule leitete seit 1820 Charles Maier in Petersburg das Piano in Bahnen, zu denen Hummels überwältigender Einfluß den Impuls gegeben hatte. Mit seinen Schülern spielte Maier wenig oder gar nicht Beethoven. In Petersburg war damals Alles Hummel, um dessen Gestirn Moscheles, Kalkbrenner, Schoberlechner und Maier

sich als Trabanten bewegten, vor dem Field, Ries (Cis Moll-Konzert) unter den Horizont gesunken waren.

Charles Maier (seit 1845 in Deutschland) geht Hand in Hand mit Franz Böhm († 1846). Ein vorwurffreies Reinspiel, gewissenhafte Erfüllung der Anforderungen der Schule war ihnen Ziel. Mit dem Geist der Sache hatten sie weniger zu thun; über ihr Instrument hinaus die Kunst zu suchen, fiel ihnen nicht ein.

Als die Mendelssohn'sche Richtung über Petersburg gekommen war, überließ sich ihr auch Maier. In seiner Wohnung führte ein Orchester zuerst die tief romantische Melusine-Ouvertüre auf. (1835.)

Ausschließlicher als Maier vertrat die Field'sche Tradition der Hofpianist Johann Rheinhardt *) bis 1843, wo er in Moskau im Kaiserlichen Erziehungshause den Musikunterricht im Großen übernahm. Auch Rheinhardt galt Mendelssohn so hoch, wie Beethoven. In seiner Wohnung zuerst spielte Böhm die dem damaligen Kronprinzen von Schweden dedizirten höchst interessanten drei Quartette, welche man für eine Fortsetzung Beethovens zu nehmen die Schwäche hatte. Zur Ehre des Geschmacks in Petersburg gereicht, daß man dies wenigstens nie von Onslow geglaubt, wie in Frankreich und Deutschland. Durch den Einfluß von Mendelssohn auf das Klavier zurückgesetzt, ist Carl Maria von Weber als Klaviercomponist erst durch Henselt und Lißt in Petersburg allgemein bekannt

*) Siehe Exercice nouveau dédié à Mr. Rheinhardt par J. Field.

geworden. Einmal (1836) hatte Charles Maier mit dem Klarinettisten Wagner im Mätlew'schen Saale das Adagio und Rondo aus der Sonate für Piano und Klarinette von Weber vorgetragen oder richtiger, nur beiläufig mit in's Schlepptau genommen, denn Maier, der wie Field vor dem Buchstaben stehen blieb, war das Ganze nicht klaviergemäß. Sehr ungenügend trug Maier einmal das herrliche Quintett von Mozart für Piano- und Blasinstrumente vor. Diese nur vom Standpunkt des Klaviers vorwurfsfreie Leistung des äußerst fertigen Klavierspielers war dem Verfasser ein Beweis, wie wenig das Klavier, als solches, an die Idee reicht, wie es nicht genug ist, technische Bedingungen zu erfüllen, um an den Geist zu kommen.

In so tüchtigen Händen war das Pianoforte, als Leopold von Meier aus Wien mit Thalberg'schen Compositionen in Thalberg'scher Spielart eine Klavierrevolution in Petersburg hervorbrachte. Es war im Konzert der Philharmonischen Gesellschaft (1837), wo Leopold von Meier mit dem zweiten Capriccio von Thalberg auch die Besonnensten hinriß. Der Daumen als Sänger war in Petersburg unbekannt geblieben. Die Figuren in Zentrifugalläufen vom Daumen und zurück zu diesem neuen vox-humana-Register, die Oktaven-Regen endlich erregten einen wahren Beifallssturm. Es gab Leute, die sogar die Composition für was Rechtes hielten. — Die Petersburger Pianisten ließen die Köpfe hängen. Es war etwas Neues. Nach acht Tagen hämmerten Stadt und Vorstädte das Capriccio.

Aber so groß ist die Gewalt des Neuen, weil es das Neue, daß Thalberg selbst nicht ganz den durch seinen talentvollen Schüler zu hoch gespannten Erwartungen entsprach, als er 1839 in Petersburg erschien und die letzten Konzerteinnahmen zu 25 R. Banco (25 Franken) die Person erzielte. Man weiß nicht von Thalberg, daß er je etwas von Beethoven in Rußland hören lassen.

Diese Erscheinungen waren nicht ohne Folgen auf eine, dem Schönen und Edlen immer entschiedener den Rücken zukehrende Fingerrichtung.

Den an der Kunstreiterei auf dem Pianoforte einreißenden Geschmack bekämpfte seit 1838 der musikalischer gesinnte, große Pianist Adolph Henselt.

Mit ihm kam ein näheres Verständniß Webers über die Zahl seiner den besten Kreisen angehörigen Schüler; mit Weber ein Lichtblick in die finsteren Ställe der zur Kunstreiterei herangezogenen Konzertrenner.

Henselt spielt in eigenthümlicher Meisterschaft die Sonaten von Weber, die „Aufforderung," die Polacca in E, das Konzertstück. Es spielt ihm das Niemand nach. Henselt hat auch eine ganze Reihe Weber'scher Opern-Nummern für sein großes Spiel gesetzt.

Man verdankt Henselt Virtuosen-Arrangements der Ouvertüren Webers und der Coriolan-Ouvertüre (Petersburg bei Stellkowski).

Die des zu wählenden Strichs halber in den Orchestern unbeliebte Violoncellfigur in der Coriolon-Ouvertüre, das durch

den Wechsel von Fingern und Händen auf derselben Note herausschmetternde Thema, die Kraft und Gewalt des Ganzen in der Ausführung durch Henselt würde selbst einen Beethoven erstaunen.

Neue Mittel können neue Effekte hervorbringen und die außerordentlichen Fortschritte des Pianofortespiels in unseren Tagen sind für neue, dem Pianisten Beethoven unbekannt gebliebene Mittel zu nehmen.

Von Beethoven spielt Henselt die Sonate in D Moll, deren ersten Satz er 1854 oktavenverstärkt wie einen Donnerkeil durch den Saal des Petersburger Adels schleuderte; die Sonate pathétique und das C Moll-Konzert mit einer schönen Kadenz seiner Composition, welche auch in Petersburg erschienen. (Stellkowski.)

Ein Schüler Hummels neigt Henselt für die älteren Compositionen Beethovens, deren Areal innerhalb der Baugrenzen Mozarts liegen, nicht, wie die späteren, sich jeder Schranke entheben. Auf diesem Standpunkte kann Henselt nicht in Beethoven den Ausdruck seines Virtuosen-Klaviers finden, geht er so weit, die Klavier-Trios op. 1 den späteren vorzuziehen, weil sie ihn in ihrer Textur mehr an Hummel, an Klaviermäßigkeit, an die Schule erinnern, an die man sich immer gern erinnert, wenn man aufgehört Schüler zu sein, und wie Henselt ein großer Meister geworden. Ein interessanter Augenblick in der Geschichte der Kammermusik in Petersburg erschien, als Henselt (1850) der Gedanke kam, die Trios op. 1 mit Vieuxtems und dem Grafen Wielhorski

vor einem kleinen Zuhörerkreis zu spielen. Eine so unmäßige Tonfülle Henselt in den Trios entwickelte, die er alle drei hintereinander vortrug, so außerordentlich die Klavierleistung sein mochte, Beethoven's in diesen seinen Erstlingen noch kindlich in die Wunder der Schöpfung versenkten beschaulichen Geist gab Henselt's lyrisch leidenschaftliches Spiel nicht.

Henselt, neben Lißt wol der größte lebende Pianofortevirtuose, obgleich nicht universell wie Lißt, sagt in seiner originellen Weise von diesen Trios: „Sie sind geworden, das große B Dur-Trio ist gemacht."

Henselt wird viel durch den Wohllaut, durch die Lage eines Akkordes auf dem Klavier geleitet. Durch das Medium der Sinne überkommt ihn die Empfindung. Seinen eignen großen Augenblicken verglichen, ist er nicht er selbst, wo ihn der Lyrismus verläßt und er in den Ernst einer Beethoven-Betrachtung geräth, auf Beethovensche Pfundnoten stößt.

Elegische Lyrik, mit einer sinnlichen Beziehung auf das Leben, ist die Seele der Kunst dieses großen Virtuosen, und darum steht ihm die sinnliche Poesie Webers näher, als der ideal fühlende Beethoven.

An das größte Klavierwerk Beethoven's, an die Sonate op. 106, würde Henselt nicht um den Preis eines Rittergutes gehen, kaum je ein anderes Konzert von Beethoven spielen, als das in C Moll, denn spielen heißt bei Henselt unendlich üben, in einer gegebenen Composition eine Wohnung beziehen und sich da auf lange einrichten.

Von bedeutenderen Compositionen hat Henselt in Peters-

burg ein dem Grafen Wielhorski dedizirtes Virtuosen-Duo für Piano und Violoncell (oder Horn) geschrieben und ein Lißt gewidmetes Klavier-Konzert und Klavier-Trio.

Seine Schüler läßt Henselt kaum andere Sonate von Beethoven spielen, als op. 13, 26, 27 (Cis Moll) und op. 31 (D Moll).

Seine beste Schülerin, Frau von Jeserski geb. Bolchowskoy, Dilettantin, hat auf den Namen einer Künstlerin Ansprüche. Sie ist zweimal öffentlich mit dem C Moll-Konzert von Beethoven, einmal mit dem Adagio und Rondo allein aufgetreten, was die architektonische Einheit des Werkes zerstörte. Beethoven hat das Recht ausgehört oder gar nicht gehört zu werden.

Anton Rubinstein, genial als Pianist, viel versprechend als Componist, ist ein Klavierspieler ersten Ranges, auch im Repertoir von Beethoven, dessen Trio in Es Dur op. 70 er zuerst öffentlich mit Vieuxtems und dem nicht genug zu lobenden Cellisten Knecht vortrug (1852). Daß Virtuosen, wie Rubinstein und Vieuxtems, in den Quartetten im Saale der Petrischule die für Beethoven unbedeutende Sonate op. 24 vortragen wollen, wo die drei Sonaten op. 30, die G Dur-Sonate op. 96, die Sonaten op. 102 noch nie gehört worden; daß Vieuxtems endlich mit seiner Frau die Sonate in A Moll op. 47 öffentlich spielen wollen, wo ihm ebenbürtige Klaviervirtuosen zur Seite standen, das sind und bleiben Schicksalsironien, denen Kunst und Künstler in keinem Lande entgehen.

In dem D Dur-Trio von Beethoven wird kaum ein Pianist

Rubinstein übertreffen, und in dem großen B Dur-Trio op. 97, das er einmal mit Vieuxtems und Servais (1851) spielte, gebührte vielleicht Rubinstein der Preis. In größter Meisterschaft hat Rubinstein noch 1854 das Septett von Hummel und mit dem Mailänder Klarinettisten Cavallini die edle Sonate von Weber für Piano und Klarinette vorgetragen. Rubinstein hat sich mit Selbstständigkeit in allen Stylen der Composition versucht, Opern, Symphonien, Ouvertüren geschrieben.

In den Componisten unserer Tage geht die stille, selten eingestandene Ueberzeugung durch, sie seien Beethoven im Allgemeinen nicht all zu fern, im Besonderen überlegen, da sie doch nie entfernter von Beethoven sind, als in ihrem jedesmaligen besten Stücke, weil dasselbe immer nur eine vereinzelte Erscheinung, keine Kunstnothwendigkeit ist. Solche Ueberschätzungen verschuldet der Schwindelgeist der Zeit, der Mittel mit Zweck, Talent mit den selbstberechtigten, nothwendigen Weiterbewegungen des Genies verwechselt.

Anton Gercke hat zuerst in Petersburg die Sonate op. 106 Jahre lang studirt und auf seine Kreise verbreitet. Gercke und Frackmann sind verdienstvolle Pianisten, die mit Compositionen von Thalberg und Mendelssohn, weniger glücklich mit Chopin, den man gehört haben muß, um ihn wieder zu geben, nicht auch öffentlich mit Beethoven aufgetreten sind. Nur Gercke hat genügender als alle Pianisten die Fantasie mit Chor mehrmals ausgeführt. In früherer Zeit spielte Gercke viel und ganz vorzüglich das H Moll-Quartett von Mendels-

sohn, in dem seine tonstarke, ungemeine Fertigkeit sich glänzend hervorthat.

Der Pianist Charles Lewi aus Wien, der in Petersburg seinen Aufenthalt genommen, ist öffentlich mit eignen Compositionen für Piano allein, mit einem Trio in Es Dur, nicht mit Beethoven aufgetreten. Mit seinem Bruder, dem ersten Hornisten des Opern-Orchesters in Wien, führte Herr Lewi einmal sehr gut die Sonate von Beethoven für Piano und Horn aus. Nur ist das Horn des Herrn Lewi ein chromatisches, in der Tonfarbe wesentlich von dem klangvollen Instrumente aus den Tagen Mozarts und Beethovens verschiedenes, man mag die Klappen brauchen oder nicht. In dem Trio des Minuetto im Beethoven'schen Septett, in dem man gleichfalls Herrn Lewi in Petersburg hörte, ist der Hornist zwar der schwierigen Tonfigur sicherer, aber es ist auch nicht mehr der duftig erblühende Ton des Waldhorns, sondern ein der Trompete ähnlich schmetterndes Blechinstrument.

Die Herren Gercke, Frackmann, Lewi stellen die Muse der Trio's von Mendelssohn der Beethovenschen an die Seite. Dieses starken Glaubens ist auch Rubinstein. Ein Glaube, der den Grundbegriff der Kunst in Frage stellt: Die berufene, undelegirte Erfindung, die sich selbst Grund wie Zweck ist. Die Gründe für eine solche Richtung sind immer dieselben, nur die Namen der Personen wechseln, in denen sie wirken. Man sieht sich einem Talent, und wäre es so unbestritten groß, wie das Mendelssohn's, näher stehend, wenn

man dasselbe von Angesicht zu Angesicht im Leben, oder was dasselbe, in der Zeitgenossenschaft gekannt hat.

Eine interessante Gruppe bilden in neuester Zeit die Pianisten Sentis und Richard Seyler. Sentis hat in den immer höhere Bedeutung gewinnenden Universitäts-Konzerten das Es Dur-Konzert von Beethoven mit feinem Geschmack tadellos vorgetragen (1855). Wie alle Pianisten Petersburgs ist Herr von Sentis (slavischer Abkunft, kein Franzose) Klavierlehrer. Nur Rubinstein hat hiervon eine Ausnahme gemacht und den in Petersburg besonders fühlbaren Ansprüchen des Lebens zum Trotz nur seiner Kunst als Virtuose und Componist höchst ehrenwerth gelebt. Am Brüsseler Konservatorium als Klavier- und Violinspieler gebildet, braucht Seyler beide Instrumente in Konzert und Lektion, benutzt er auch die Violine zu einer musikalischen Bildung des Schülers am Klavier, das unter den Händen so vieler Klavierlehrer gar nichts mit der Musik zu thun bekommt. Seyler hat das Verdienst, den Schüler mit der Literatur der Sonate für Pianoforte und Violine bekannt zu machen, ein Theil von Beethoven (Mozart's ganz zu geschweigen), der nur Wenigen überhaupt bekannt wird. Vom Duett zum Trio ist es aber immer nicht weit. Wie lange mußten wir in unserer Jugend warten, um vom Klavier an ein Duo, Trio zu kommen, wo die höhere musikalische Erkenntniß, das Ineinandergreifen der Instrumente zum Ganzen der Musik doch allererst anfängt. Selbst die vorgerückteren Schüler setzt Seyler damit noch nicht ausschließlich auf den abgetriebenen Konzertgaul zum Umritt im Fami-

lien-Zirkus klaviererstaunter Verwandten und Bekannten des Klavier-Jünglings. Durch fleißiges Zusammenspiel vierhändiger Arrangements von Beethoven und anderern Meistern bringt Seyler den durch das Klavier nicht weniger als auf jedem anderen Gebiete für das Leben und seine Zwecke zu erziehenden Schüler zu einer freieren Bewegung auf dem Pianoforte, die ihm erlaubt, ein Lied zu begleiten, etwas vom Blatt zu treffen, ohne sich jedesmal ängstlich zu fragen, ob auch selbigen Tages die einschlagende Skala in der vom Lehrer beliebten Dosis absolvirt worden. Seyler sieht in dem Schüler den mit der musikalischen Literatur bekannt, wo möglich vertraut zu machenden, denkenden Menschen, nicht den Thierquäler auf einem Tasten-Instrument. Man erlernt eine Sprache, um die in ihr für Geist und Seele niedergelegten Schätze zu heben. Sollte es in der Musik anders sein? — Das Virtuosenspiel kann sehr wohl Hand in Hand gehen mit dem musikalischen Verständniß. Was der Pianist in Seyler vor dem Violinspieler voraus hat, wird seine Früchte in einer Beethovenlese tragen, welche Seyler auf und am Klavier mit der Violine auf zahlreiche Schüler in Petersburg verbreitet. In dieser Richtung für Zusammenspiel, ohne das man kein musikalisches Resultat erlangen wird, weil man erst den Ton schätzen lernt, wo man ihn mühsamer, als auf dem Piano hervorbringen muß, gebührt Seyler der erste Platz.

In dem Organisten Bromberger besitzt Petersburg einen Kenner Beethovens, der nicht nur das innerste Verständniß in sich aufgenommen und unabläßig auf Schüler verbreitet, son-

dern selbst ausgezeichnet Beethoven spielt, namentlich weniger bekannte Werke, wie die tiefsinnigen zweiunddreißig Variationen über ein Originalthema. (Siehe Nr. 36 des Katalogs.)

Auch der Pianist Blankmeister kennt jede Note in Beethoven, was bei dem Mann von Fach immer eine Ausnahme ist, weil der Tagesbedarf in aller Pianoforte-Musik dem Studium eines Beethoven entfremdet. Der Pianist Vollweiler aus Frankfurt am Main war im Leben etwas Beethoventrocken, aber ein äußerst talentvoller Componist „im Lieder- ohne Worte-Styl.“ Sein Begleiter nach St. Petersburg, der Klarinettist Wagner, hat die Violinstimme des Adagio aus der dem Kaiser Alexander gewidmeten Doppelsonate von Beethoven, in A Dur, op. 30, mit Glück für sein Instrument gesetzt und öffentlich vorgetragen, auch oft mit Ehren im Beethovenschen Septett mitgewirkt. Am Besten bliesen diese Stimme Bläs aus Belgien, in früherer Zeit der große Bärmann, dann viele Jahre Bender; sie ist jetzt durch Riedtmann aus Braunschweig vertreten, auch Cavallini aus Mailand hat sie geblasen.

Aus dem Winter 1854 ist ein russicher Pianist mit russischem Namen, der junge Neilissow zu nennen, schon weil er mit der großen C Dur-Sonate von Beethoven op. 53 auftrat, die zum ersten Mal öffentlich in Petersburg gehört wurde. Neilissow hat sich auch mit Ehren an op. 106 gemacht und ist sehr zu ermuntern, auf dem ehrenvoll betretenen Wege zu bleiben.

* * *

Isler, ein forçirter Petersburger Kroll, ist der Pächter eines öffentlichen Gartens mit Garten- und Zimmer-Musik, je nach der Stimmung des selten temperirten Himmels im Sommer. Man las 1853 in allen Zeitungen Petersburgs: „Das erste Trio, op. 1 von Beethoven, für Pianoforte, Violine und Violoncelle, ist bei Isler während der letzten „italienischen Nacht" verloren gegangen. Der ehrliche Finder wird gebeten, was davon am Leben geblieben, gegen angemessene Belohnung einem Freunde Beethovens zu verabfolgen."

Reisende, anständige Leute, ein Geigersmann und ein Flötist, unbekannt mit den Verhältnissen, haben sich in diesem musikalischen Pandämonium einmal hören lassen und dadurch von einer würdigeren Thätigkeit ausgeschlossen. Beethoven ist nicht der Mann öffentlicher Gärten, er ist der Winterkönig, der aus Eis und Schnee, aus Herzeleid und Trauer den Geist in seine Palläste trägt.

Keine musikalisch größere Rolle als Isler spielt Joseph Gungl im Vauxhall von Pawlowsky bei Petersburg, und der talentvolle Ballet-Componist Pugni in der Villa Borghese, mit Freiluft-Orchestern, obgleich sie auch an Beethoven und Weber kamen.

* * *

Zwei streitende Kräfte, Geist und Materie, stoßen in Kunst und Wissenschaft aufeinander. Die Gesammtheit gegebener Mittel zur Herstellung einer Kunstleistung stellt sich der Seele gegenüber, welche diesen Apparat zu durchhauchen hat. In der neueren Schule des Klaviers herrscht die Materie, das Fingerwerk vor.

Wir haben bei St. Petersburg noch von Franz Lißt, von dem großen Künstler zu sprechen, der die Vereinigung jener Mächte auch unter den Eingebungen und Verirrungen der in unseren Tagen maßlos vorgeschobenen Mechanik festzuhalten verstand, die Hülfsmittel dieser, als der bedeutsamste Vorkämpfer Beethovens, geltend gemacht hat. Durch Lißt wurde Beethovens Konzertherrschaft in Petersburg entschieden. Erst nachdem der Besieger der namenlosen Schwierigkeiten des galop chromatique und der Don Juan-Phantasie sein glänzendes Feuerwerk abgebrannt und in Beethoven und Weber mit den Triumphen des Instrumentes die Triumphe der Kunst verbunden, konnte die Ueberzeugung entstehen, daß man den Strom der mechanischen Schwierigkeiten hinauf an jene ungetrübten Quellen des Geistes zu gehen habe. Lißt ist

der höchste Ausdruck der neuen Schule; sein geniereicher Kopf sieht in die Tiefen des Geistes aller Meister und befiehlt den Händen. Lißt fragt sich nicht, ob er geübt? frei giebt er die Gaben freier Kunst.

Alle Kunst und Wissenschaft ist beweglicher Natur. Nur dem Genie im Bündniß mit den Gaben mühsam errungenen Wissens ist es gegeben, auf den Höhen menschlicher Erkenntniß zu wandeln.

Was man auch von dem metronomischen Standpunkte der Tradition und bequemen Gedankengewohnheit gegen Lißt's Interpretation von Beethoven vorbringen wollen, es steht fest, daß kein Virtuose mit Beethoven gewirkt, wie Lißt.

Kein Componist öffnet dem Geiste ein Feld, wie Beethoven. Seine Werke sind daher weder in streng geregelte Tempi zu zwingen, noch immer auf gleiche Weise wiederzugeben.

Der Geist ist der nicht nach Vergangenheit und Zukunft zu messende, zeugende Augenblick, wie er die drei Zeittheile in sich vereinigend das im Schaffen Gegebene ausmacht.

Wo der den technischen Apparat beherrschende Künstler in der Weihe eines Augenblicks Beethoven erfassen wird, da wird er ihn wiedergeben, wie Beethoven wiedergegeben sein will, im Geiste, in der Berechtigung menschlicher Herrschaft über die Materie. Daß Beethoven weder etwas abzunehmen, noch zuzusetzen ist, versteht sich dabei noch sehr gut. Niemand ist auch so weit gegangen, Lißt vorzuwerfen, Beethoven eine Note abgenommen oder zugesetzt zu haben. Die Ausstellungen

berührten Hingebungen des Augenblicks, der im Geist mächtig sein soll, wo, wie in Beethoven, der Geist Alles ist.

Was der Geist giebt, hat aber der Geist zu nehmen, und so hält es Lißt mit Beethoven.

Lißt, dem bei seinen Besuchen in St. Petersburg (1842, 1843) die Ovationen von ganz Europa bis nach Moskau folgten, spielte am Morgen seiner Abreise das Es Dur-Konzert von Beethoven und das H Moll-Konzert von Hummel vor einer Gesellschaft von Freunden im Hause der Grafen Wielhorsky. Lißt hatte nicht mit dem Orchester probirt, ja er besaß nicht die Klavierstimme, die ihm an jenem Morgen aus einer Musikalienhandlung zugetragen wurde. — Der Verfasser schweigt von dem Abend, wo Lißt im Saale des Petersburger Adels das Konzertstück von Weber vor zweitausend Personen spielte, von denen jede die Noten des Marsches im Ohr davon trug.

Das Gasthaus, in welchem Lißt wohnte, hat es erlebt, daß Lißt auf seinem Zimmer das große B Dur-Trio von Beethoven mit dem Grafen Wielhorsky und dem General Lwoff ausführte. Von dieser Inkognito-Produktion sagte der Graf, Lißt habe das Werk so erhaben hingestellt, daß es ein neues geschienen. Auch das Trio von Franz Schubert hörte der Verfasser von denselben Personen bei'm Grafen Wielhorsky.

In demselben Gasthause wohnte 1850 die Fürstin Czartoriska, eine Schülerin von Chopin, Meisterin auf dem Pianoforte. Hier sind die unvergänglichen Sonaten von Mozart, den die Fürstin besonders schön verstand, die Haupt-

sonate von Beethoven für Piano und Violine mit Vieuxtemps in einer Virtuosität vorgekommen, wie sie überall Ausnahme sein muß und eine Erwähnung verdient.

Wir schließen diesen Ueberblick der Beethoven-Zustände in Petersburg mit Mortier de Fontaine, dessen von Talent, trefflicher Schule, Fleiß und seltener Ausdauer unterstützten Bestrebungen speciell Beethoven gelten.

Mortier de Fontaine kam im Winter 1852—53 nach Petersburg und trat im Saal des Adels mit dem in Petersburg so gut wie unbekannten G Dur Konzert von Beethoven auf, das er in höchster Meisterschaft, im Geist und im Fleisch mit einer tüchtigen Virtuosen-Kadenz von seiner Composition vortrug. Der Künstler war offenbar in dem ideenreichen Gebäude ganz zu Hause. Mit weniger Wirkung spielte er die Phantasie mit Chor. Im Spätherbst 1853 eröffnete dieser gebildete Künstler Konzerte in chronologischer Ordnung.

Diese hatten die Geschicke des Klaviers vom Clavecin von Couperin, den man den Großen (!) nannte, bis auf Beethoven, bis auf die Riesensonate op. 106, in welcher Mortier den höchsten Ausdruck des Instruments in der Sonatenform feiert, hinzustellen. Die Wahl der vorgetragenen Stücke konnte keine glücklichere sein. Es waren praktische Vorlesungen durch das Pianoforte, deren Uebertragungen auf die letzten Werke Beethoven's auf Moskau übergehen sollen, wo Herr Mortier seitdem Aufenthalt genommen. St. Petersburg hat sich diese schätzbare Gelegenheit, Beethoven nach allen Seiten hin kennen zu lernen, entgehen lassen wollen. Die

Peterburger Pianisten, die wir als Eklektiker in Beethoven bei ihren nur ausnahmsweisen Leistungen in seinen Werken kennen lernten, folgen anderen Eingebungen, haben sich nie berufen gefühlt, mit dem Opfer persönlicher Genugthuungen das nähere Verständniß des Meisters im Allgemeinen, viel weniger die Kenntniß der Klavierwerke seiner letzten Stylart zu verbreiten. Sie blieben bei sich stehen, besahen sich in dem Spiegel ihrer Compositionen.

Wer überall im Leben ein hohes Ziel verfolgt, ein Banner aufpflanzt, das vorgefaßte Meinungen, persönliche Interessen verletzt, der wird sein Leben lang kämpfen, unverstanden, verkannt, verlästert dastehen, wie Beethoven einst seiner Zeit gegenüber nur im Kampfe den Lohn des Kampfes empfangen, im Bewußtsein edel verwandter, edler Kräfte. Nur die Couperains werden immer verstanden, weil nichts an ihnen zu verstehen ist.

In den Mortier'schen Konzerten trat noch besonders die Phantasie von Mozart in C hervor, das Ottetto des Prinzen Louis Ferdinand und am Geburtstage Beethoven's (17. Dec.), den Mortier in einem Beethoven-Konzert zu begehen pflegt, die Sonate op. 106.

Ungenügend war das D Dur-Trio. Man ist durch Vieuxtems, Maurer und Knecht an ein kräftiger wirkendes Ensemble gewöhnt. Mit welchen Schwierigkeiten der Ankömmling in Petersburg zu kämpfen hat, brachten die Kunstgenossen Mortier's nicht in Abzug. Wir wollen gegen diese keineswegs behaupten, daß die Ausführung des Riesenwerkes op. 106 nichts zu wünschen übrig gelassen, eine Stelle im ersten Satz,

die unendlich schwierige Fuge, welche die Eroberung eines neuen Gebietes in der Musik ausmacht, das Feld der romantischen Fuge auf dem Klavier, brauchten einer größeren Klarheit, um vollständig zur Anschauung zu kommen. Mit Ueberzeugung sagen wir aber, diese Sonate öffentlich in ihren vier Sätzen vortragen, wie Mortier vorträgt, ist eine Pianistenthat ohne Gleichen, die den Dank aller Freunde des Schönen, hohe Anerkennung vom Standpunkt aller Künstler verdient. Kein französisches, ein musikalischeres Blut fließt in Mortier's Adern unter französischem Namen. Kein französischer Klavierspieler wird es zu einer Spezialität in Beethoven bringen. Das widerstreitet den Begriffen über das Instrument in Frankreich, wo der Pianist über dasselbe hinaus gar Nichts mehr erblickt. Nur kollektiv, nur in Orchester und Quartett, wozu in der vorzüglichen französischen Violinschule die Veranlassung lag, hat man in Paris, und in ganz Frankreich nur in Paris, Beethoven zu höchsten Geltungen gebracht, wie in der société des concerts im Conservatoire, in der société de Sainte Cécile, in der société des jeunes artistes du conservatoire und in der von den Herrn Maurin, Chevillard, Max und Sabatier gegründeten société des Quators de Beethoven.

Nach den Pianisten von Petersburg ein Wort über seine Pianoforte-Fabrikation, als musikalisches Mittel.

In den ersten dreißig Jahren dieses Jahrhunderts war in der Petersbnrger Pianoforte-Fabrikation Tischner maßgebend. Eine mit dem Jahr 1816 selbstständig auftretende

zweite ist die Schröder'sche, welche sich auf gleichem Fuße erhielt und noch einen ersten Platz einnimmt, den dieselbe durch besonders solide Konstruktionen und Vorzüge in Spielart und Ton behauptet. In tafelförmigen Instrumenten, Pianinos mit Transpositeuren, war Schröder glücklicher als Tischner, in Flügeln konkurrirte er mit diesem, bis in die sibirischen Städte. Seitdem Wirth mit einer neuen Spielart neue Konstruktionen verband, änderte Tischner seine Manier. Diese seine späteren Instrumente (von 1830 ab) wurden schwerfällig, ohne an Tonfülle zu gewinnen. In Tischner starb St. Petersburg ein mit der Field'schen Schule vielfach verbundener Repräsentant des so hoch zu schätzenden gebildeten Bürgerthums; ein Freund von Field, Hummel, Schoberlechner, Mayer und der A. A. Zeitung.

Lichtenthal, ein spekulativer Kopf, der in London Patente erlangt hatte, experimentirte seit 1836 in Petersburg, in Pianos aller Dimensionen. Man erinnert sich eines für Lißt gebauten Instrumentes, in dessen Register eine Bogenführung angebracht war. Lichtenthal setzte die Kathegorien der Royale und Imperiale in Umlauf, welche mit den Wirth'schen Flügeln im Großen konkurrirten und ihnen in einigen besonders schönen Instrumenten, die man in den Konzerten im Lichtenthal'schen (Koßikowski'schen) Saale hörte, die Spitze boten. Die Fabrikation wird nach dem Tode Lichtenthal's († 1854) mit Ehren fortgesetzt, wie sich die Wirth'sche unter einem Nachfolger desselben Namens auf der Stufe der Besten erhält. Ein Werk-

meister Wirth's, Reinberg, hat mit der Wirth'schen entsprechender Spielart Modificationen in schwebend erhaltenen Theilen des Resonanzbodens verbunden, welche nicht ohne Erfolge geblieben.

Eine höchst stehende Fabrikation ist in neuester Zeit die Becker'sche. Das Beste früherer Leistungen für Spielart, Fülle und Farbe des Tons geschickt kombinirend, unterscheidet sich Becker durch eine gefällige Spielart, die der Stärke keinen Abbruch thut, und ein besonders wohl abgemessenes Tonverhältniß in den Registern. Eine in den Beziehungen des Hammers zur Saite vereinfachte Mechanik, die weniger Unfällen ausgesetzt ist, hat dem Erfinder, H. Becker, ein ehrenvolles Kaiserlich Russisches Privilegium eingetragen.

Eine Spezialität für Pianinos mit der neuesten englischen Mechanik vertritt Lahode (seit 1834), Instrumentenmachermeister der Kaiserlichen Theater-Direktion; eine Anwendung der archimedischen (unendlichen) Schraube, statt der sonst gebrauchten Wirbel, Wittmaack (seit 1833).

Die Pianos von Koch transponiren durch eine Verschiebung bis um drei Töne und eignen sich besonders zur Gesangbegleitung. Mit Erfolg hat Koch bei seinen schätzbaren Flügeln ein Pedal angebracht, durch das man eine Cantilene hervortreten lassen kann, während die begleitenden Stimmen zurücktreten.

Andere Pianoforte-Fabrikanten sind: Schiller, Ludwig, Beck auf Wassili-Ostrow, Graß, Sternberg, Adriann, Würster, Petersen, Semmerling, Ahlquist und aus früherer Zeit Brix.

Die Fabrikation erhält sich in deutschen Händen als Tradition von Tischner und Schröder, deren Fabriken ausländische Werkmeister beschäftigten, die sich später selbstständig etablirten.

In der Kunst wie im Leben verfolgen alle Dinge einen oft erst nach Jahren sichtbaren Fortschritt. Als der Verfasser dieses Buches im J. 1833 nach Petersburg kam, war hier Beethoven's Chor-Symphonie so gut wie unbekannt. Diese letzte erstaunliche That des Giganten der Symphonie ist jetzt ein die kunstempfängliche Seele beglückendes Gemeingut geworden. Eine Progression, wie wir ihr in der Pianoforte-Fabrikation von Tischner bis Becker hinauf gefolgt, sprach sich in den Pianisten selbst aus, von John Field bis zu Adolph Henselt. —

Betrachten wir die Fortschritte in der musikalischen Kritik, bevor wir Petersburg verlassen, um den Schicksalen Beethoven'schen Geistes im übrigen Rußland zu folgen.

Eine konsequent durchgeführte musikalische Kritik vertrat in Petersburg bis 1853 Damke im Journal de St. Petersbourg und in einigen russischen Revüen. Ein kritischer Kopf mit deutschem Tiefblick in den Kern der Kunst, hat Damke manchem Virtuosen und angehenden Componisten in Petersburg den Staar gestochen, die italienische Oper im Zusammenhange mit dem Ganzen der Kunst, nicht als Modeartikel gewürdigt, viel für ein näheres Eingehen des Publikums auf Beethoven gewirkt, jede Note des Meisters getreulich bei öffentlichen Aufführungen überwacht. Seinem geistigen Ohr entging kein Fehler und er rügte streng. Der bedeutendste musikalische

Kritiker, den Petersburg bis jetzt besessen, erkannte Damke in der Kritik einen Beruf, keine bezahlte Verpflichtung gegen ein Journal. Reizbar in seinem Eifer für die Interessen der Kunst, in welche der Berufene leicht seine eigene Persönlichkeit versetzt, hatte Damke den Vortheil, gefürchtet zu sein. Bekanntlich ist die Eitelkeit ausübender Künstler zu erfinderisch, um guten Rath anzunehmen, wo sie zu fürchten aufgehört haben. Eine solche Feder glaubte der Verfasser dieses Buches keineswegs zu ersetzen, als er nach der Abreise Damkes von Petersburg das musikalisch-kritische Feuilleton des **Journal de St. Petersbourg** übernahm (Januar bis Mai 1854). Seitdem hat Rostisloff, der musikalisch-kritische Feuilletonist des großen russischen Journals: die Nordische Biene, auch noch das Feuilleton des **Journal de St. Petersbourg** an sich genommen. Die St. Petersburger russische wie deutsche Zeitung, mehre russische Revüen geben zwar musikalische Kritiken, man ist aber gewohnt, die Nordische Biene und das **Journal de St. Petersbourg** als maßgebend zu betrachten und das speziell kritische, von Rappaport für 1856 angekündigte russische Journal für Theater und Musik wird darin nichts ändern.

Rostisloff ist der pseudonyme Name eines dem hohen russischen Adel angehörigen Dilettanten, Componisten einer einaktigen Oper (**Il birichino di Parigi**, 1849 von der italienischen Truppe aufgeführt), einer großen Zahl Lieder und Romanzen. Als Beurtheilung allgemeiner Kunstzustände*) durch

*) Romantiker, mit Novalis an ihrer Spitze, vertreten bekanntlich die Ansicht, daß die Kunst das Leben zu durchdringen habe, daß das

Rostislofff finde folgende Stelle seiner Chronique musicale im Journal de St. Petersbourg (20. Oktober 1854) Platz:

„Dans un essai tres-remarquable de M. Henry Blaze de Bury sous le titre de Rossini, sa vie et ses oeuvres, il se trouve les phrases suivantes: la musique est une architecture de sons, et l'architecture une musique de pierres, écrivait le platonicien Novalis, une de plus nobles intelligences, que les tems modernes aient produites, au dire de M. Blaze de Bury, et Novalis ajoutait à cette phrase le développement suivant: „La sculpture est la forme fixe, la musique la forme fluide; entre la sculpture

---

Kunstbewußtsein nur deshalb aus dem europäischen Leben geschieden sei, weil es nicht mehr von einer lebendigen Idee getragen wurde. Ein von dem Dichter des Heinrich von Ofterdingen angestrebter Fortschritt war es, eine Verschmelzung der durch die Persönlichkeiten Göthes und Schillers noch auseinander gehaltenen Elemente des Materiellen und Ideellen zum Ideal, in der fortan vom Leben nicht mehr zu trennenden Kunst, zu versuchen. Reichten gleich die Kräfte nicht, das gefundene Ideal zu verwirklichen, war dasselbe überhaupt nicht in einer Uebergangsperiode von der durch Schiller und Göthe verjüngten Antike zu dem modernen, auf das Allgemeine, nicht mehr auf das Konkrete, gerichteten Kunstbewußtsein möglich; so bleibt doch den Romantikern (Schlegel, Tieck, Fouquet) das unbestrittene Verdienst, dieses Ideal erkannt und damit einem deutschen Shakspeare die Wege gebahnt zu haben, der in der Literatur erscheinen wird, wie er mit Beethoven in der Tondichtung erschienen ist. Was wäre Beethoven, wenn nicht das durch die Idee der Kunst gesättigte, getragene Leben? Die Vereinigung der Faktoren des Körperlichen und Geistigen im Ideal? Mit Novalis kann Beethovens Musik sagen: Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen."

et la musique, entre la forme fixe et la forme fluide la peinture sert de transition."

Voici donc la parenté et la filiation des arts parfaitement constatée et l'on pourra dire desormais tel chanteur file bien l'architrave au lieu de dire file bien le son ou taille merveilleusement une ogive et ainsi de suite.

Mais à part l'excentricité des expressions de forme fluide et de forme fixe, nul ne saurait révoquer en doute l'étroite alliance qui éxiste entre les arts. Outre la source commune de l'inspiration, à laquelle ils doivent tous puiser nécessairement, il y a encore une parité ou une communauté d'impulsion qui pousse les artistes à la création de leurs oeuvres. Cette impulsion n'est autre chose que le sentiment; or, comme en architecture il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, d'exprimer la joie, la tendresse, la colère, nous nous permettrons de penser (n'en déplaise à Novalis) qu' entre la musique de pierres, c'est à dire l'architecture, et l'architecture de sons, c'est-à-dire la musique, l'analogie est mediocre; en d'autres termes, qu' entre l'édification du clocher de Strasbourg et l'édification d'une roulade, il n'y a rien de commun. En revanche, dans les arts d'expression, tels que la sculpture, la peinture et la musique il y a foule de points de contact. Et pourtant M. Blaze de Bury, après avoir cité la definition de la forme fluide et de la forme fixe de Novalis, s'écrie avec enthousiasme: „On ne saurait, à mon sens, rien observer de si juste,

de si definitif sur la nature elémentaire des beaux arts, sur cette consanguinité virtuelle, qui, dès le premier coup d'oeil, frappe l'initié, l'adepte.

Plastique, musique, poésie, éléments essentiels de toute oeuvre haute et durable, éternels éléments que des circonstances passagères seules divisent, et qui tôt ou tard se réjoignent! — Juger c'est comprendre, comprendre c'est sentir. Si le peintre étudie la forme et la couleur, si le musicien étudie le son, le mécanicien l'équilibre des forces, le critique se rend compte à la fois de la forme et du son, de la couleur et des forces, et plane par la contemplation philosophique au dessus de cette vie identique et multiple!"

Il y a là de quoi énorgueillir un critique si petit qu'il soit. Voyez-Vous cet aigle à l'envergure puissante, planant au-dessus de toutes choses. C'est superbe, mais malheureusement c'est impossible, quoiqu'on ait dit un jour, qu'impossible est un mot, qui n'est pas français. Chez le critique le bout de l'oreille de l'homme perce toujours, et quand à nous, nous avouerons franchement, par exemple, que parmi les arts nous préférons pour la musique, comme point de comparaison, la peinture. C'est déjà un retrécissement au vaste horizon ouvert au critique par l'enthousiasme de M. Blaze de Bury. De plus nous confessons, que nous préférons les teintes poétiques de Raphaël, de Guido Reni et de Murillo aux chairs rouges et exhubérentes de Rubens et

aux triviales figures de Teniers. Ce mea culpa ainsi formulé et la grandeur de notre mission de critique réduite à des proportions humaines ou plutôt personnelles, nous convenons aussi que la consanguinité virtuelle existe de facto entre la peinture et la musique. Nous avons toujours pensé, que Beethoven, par exemple, est le Michel Ange de la musique, comme Bellini en est le Guido Reni, dire Raphaël serait de l'exagération, car Bellini n'a pas fait école, ou du moins n'a pusque pas eu d'imitateurs.

Séroff, gleichfalls Dilettant, mit der Composition einer Oper ehrenvoll, weil aus Berufsgefühl beschäftigt, ist ein originell musikalisch-kritischer Kopf und ungewöhnlicher Beethoven-Kenner. Der Verfasser hat Séroff dieses Zeugniß schon für seine fleißige Arbeit über das Buch Beethoven et ses trois styles auszustellen, gerade weil dasselbe so wenig Gnade vor Séroff finden sollen (siehe die russische Revue Pantheon, April 1842, vierzig enge Seiten). Wenige dürften indeß Séroffs Meinung werden: „Die siebente und achte Symphonie seien in der letzten Stylart Beethovens geschrieben; die dritte Periode stehe unbedingt höher als die zweite, der eigentliche Beethoven sei nur in der dritten zu suchen."

Der Verfasser glaubt den talentvollen Kritiker an den Unterschied erinnern zu müssen, welcher zwischen langsam gereiften Ueberzeugungen besteht, wie sie, richtig oder unrichtig, in jenem Buche niedergelegt wurden, und einer unter der

Herrschaft eines ersten Eindruckes, mit nicht geringem Mißverständniß des Buches, wenn auch nicht ohne Genialität, geschriebenen Rezension. Aus den dem Buche mit Recht von Séroff gemachten Ausstellungen, deren Grund in dem vorliegenden gehoben worden, sollte der strebende Mann lernen, wie man seine Ansichten aufgiebt, wenn sie so wenig Hoffnung haben, Boden zu gewinnen, wie die von Séroff unter Anderen aufgestellte: „Die Sinfonia eroica sei ein bloßer Uebergang von den Haydn-Mozartschen zu neuen Formen, eine unreife Schöpfung!" Séroff, wissenschaftlich gebildet, hat Kopf und guten Willen und führt eine überaus tüchtige russische Feder; in der Konjekturalkritik ist er aber gewiß sehr unglücklich, wenn er behauptet: „die siebente und achte Symphonie, welche fast zur selben Zeit (1813, 1814) erschienen, seien als Militairsymphonien ohne Trommel und Posaune zu verstehen, athmeten einen froh-kriegerischen Geist, die Frische eines errungenen Sieges; das Finale der siebenten aber komme einem Sturmmarsche gleich, unter Entwicklungen von Schlachtepisoden, in denen sich im zweiundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Takt das Feldgeschrei der Truppen hören lasse." Welchen Platz will Séroff, bei der Einheit der Sätze einer Beethovenschen Symphonie, da dem Allegretto der siebenten Symphonie anweisen? — Nein, soll ein musikalisches Bild Stich halten, so muß es über nicht unter den durch die Musik hervorgerufenen Gefühlen stehen, immer mehr das Allgemeine als das Besondere treffen.

„Der Kritiker", sagt Séroff in jenem Aufsatze sehr schön,

muß sich eben so über den Einzelgeschmack als über die Mode des Tages zu erheben wissen; je tiefer der Gedanke des Componisten ist, je tiefer hat das Verständniß zu sein; je höher der Gegenstand, je höher muß der Kritiker stehen." Wie Séroff diese Zwecke erreicht, indem er zwei große Symphonien von Beethoven, dem, wie man positiv weiß, militairische Ideen nur wenig geläufig waren, zu einer Kriegsmusik macht, das sagt er nicht. Ein kritischer Gedanke von Werth ist, wenn Séroff ausführt, wie bei der Unbestimmtheit der musikalischen Sprache Musikerklärungen sehr verschieden ausfallen können und man bei solchen Versuchen von dem Bekannten auf das Unbekannte, von Compositionen, deren Sinn der Componist uns aufgedeckt, auf solche zu schließen habe, wo er dies nicht gethan, wobei man Form und Gehalt der einen mit Formen und Gehalt der Anderen vergleichen müsse. Zu solchen Zusammenstellungen empfiehlt Séroff: die Pastoralsymphonie, die **Sinfonia eroica**, Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria, die Partitur des Ballets Prometheus, die Oper Beethovens, die Musik zum Egmont, die Koriolan-Ouvertüre, welchen Werken Séroff die Sonate: **Les adieux, l'absence et le retour** als ein in Musik gesetztes Sujet, die Musik zu König Stephan, zu den Ruinen von Athen, alle und jede Musik Beethovens auf Worte zurechnen können.

Das Resultat solcher Parallelstudien wäre indeß ein sehr ungünstiges für Séroffs Symphonieerklärungen und stellte heraus, wie Beethoven, der bei der Beschießung Wiens durch die Franzosen (1809) in einem Keller Schutz suchte, wo er

noch den Kopf mit Kissen bedeckte, weil der Kanonendonner empfindlich sein Gehör berührte (Ries, Seite 121), auch nur eine einzige Militairpiece und diese als Gelegenheitsstück für den Wiener Kongreß komponirt hat (Wellingtons Sieg op. 91). Beethoven hat keine weiteren militairischen Erfolge in Anspruch genommen und sich auf den Marsch der Söldner im Egmont beschränkt, auf den Marsch der Festungsgarnison im Fidelio, den Opfermarsch in den Ruinen von Athen, die Triumphmärsche zu König Stephan, zum Trauerspiel Tarpeja, auf die vierhändigen Märsche op. 45 endlich, und den in einem vierhändigen Arrangement bei Witzendorf in Wien erschienenen Marsch in D Dur, welcher allein den Zusatz „militaire“ führt. Bei den Beethoven-Märschen hat man auch nicht an Militairmärsche zu denken, sondern an Charakterbilder, wie in den Märschen im Titus, im Idomenäus, in der Zauberflöte. In dem Söldnermarsch sieht man die Raubvögel der condottieri vor sich; der Fideliomarsch ist die Runde in einer Festung, ein Garnisönermarsch und kein anderer und deshalb ist er dumpf wie Kellerluft gehalten. Für die Kunst sind das militairische und heroische Element zweierlei. Das Militairische ist der Kunst kein nothwendig Poetisches. Die Egmont- und Koriolan-Ouvertüre, die Sinfonia eroica, Apotheosen menschlicher Triumphe, sind nicht kriegerische, viel weniger militairische Bilder. Die Arie aus den nozze di Figaro: „Non piu andrai“ ist ein militairisches Bild. Nur das Finale der achten Symphonie wäre militairisch etwa durch einen Waffentanz, durch „klingendes Spiel“ zu erklären.

Die unglaublich großartige, neue, ewig junge Triolenfigur, auf der das Stück beruht, scheint den kriegerisch-ritterlichen Geist der Tage von 1813 und 1814, in denen die Symphonie geschrieben wurde (siehe op. 93 im Katalog) wieder zuspiegeln, die ganze verloren gegangene Militairpoesie, von der die Krämer- und Börsenkampfführung der Westmächte in unseren Tagen nichts zu erzählen weiß. Die in der Person des Konsuls untergegangene Militairpoesie begeisterte einen Beethoven zu seiner Sinfonia eroica. Die Geschichte Napoleons kann man in dieser nachlesen. Das große Werk hätte den großen Namen getragen (siehe op. 55 im Katalog), wenn Bonaparte sich nicht durch Usurpation des Kaiserthrones bei einem edlen und hellsehenden Geiste wie Beethoven geschadet hätte, der den Titel Bonaparte, den die Symphonie trug, zerriß, und so von dem Besonderen und Endlichen auf das Allgemeine und Unendliche, vom Helden auf Heldengröße in seinem Orchesterwerke geführt wurde. —

Von sämmtlichen Werken Beethovens hat, wenn man die von Séroff empfohlenen Analogieen in Anwendung bringt, nur noch die dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmete Sonate für Pianoforte und Violine in C Moll (op. 30 Nr. 2), eine Sonate eroica, etwas solcher Geistesrichtung Wahlverwandtes.

Wir verweilten bei Séroff als bei dem tiefsten Kenner des Beethovenstoffes in der Petersburger musikalischen Kritik, deren gediegenste Feder er ist, weil er, ein wissenschaftlich durchgebildeter Geist, kein über musikalische Gegenstände zufällig ge-

kommener Scribifax, auch auf weiter gehenden Gebieten den Stoff seiner immer ehrlich gemeinten Arbeiten zu greifen weiß und sehr viel von diesem Kopf zu erwarten steht.

Im Allgemeinen hat die Petersburger Kritik mehr die Künstler als die Kunst, mehr die Person als die Sache im Auge. Dies gilt noch von den Beziehungen der Glieder der russisch-musikalischen Kritik unter sich. Bei dieser jüngeren Generation russischer Kritik behauptet Beethoven den ersten Platz in aller Instrumentalpoesie, zählt der große Dichter enthusiastische Verehrer, denen, wie Séroff, den Gebrüdern Staßoff, jede Note der sämmtlichen Werke ohne alle Ausnahme nicht nur bekannt, ein Freund und Lebensgefährte geworden. Eine so gründliche Bekanntschaft mit dem Schatz ist aber selbst bei Leuten von Fach Ausnahme, man denke an die Lieder, an gewisse für die Beethovenkenntniß verlorene Sonaten und Variationen, an die Trios op. 44, op. 121, der meisten der letzten Werke zu geschweigen. Franz Böhm lernte nach dreißig Jahren ununterbrochenen Verkehrs mit der Kammermusik beim Verfasser die Trios op. 1 von Beethoven kennen. Solcher Beispiele ließen sich unter den Virtuosen ersten Ranges in Europa nachweisen und nicht nur unter den französischen Koryphäen, die es in der Ignoranz auf dem Gebiete der ganzen musikalischen Literatur am weitesten gebracht haben, trotz aller in Paris, dem unmusikalischsten Orte der Welt, gut kaufmännisch besorgten éditions des oeuvres complètes de L. van Beethoven.

St. Petersburg sieht eine französische musikalische Zeitung

(Le monde musical) monatlich erscheinen. Ein Echo der Revue et Gazette musicale de Paris in den Händen der Eigenthümer dieser (Brandus Dufour), ist erst jetzt von diesem Blatt etwas zu hoffen, wo, mit 1856, der Pianist Freckmann dasselbe in seine Hände genommen. Die einige dreißig Jahre von Buchhändler Bellizard herausgegebene Revue étrangère, ein Auszug der Pariser Tagesliteratur, wird von Brandus, einem Filialgeschäft des Pariser Schlesinger, fortgesetzt und bringt zuweilen eine chronique musicale aus Pariser Quellen, welche bekanntlich eben so unlauter als unkritisch fließen und sich gern ein musikalisches Märchen von Petersburg erzählen.

In einem den Pfennigmagazinen nachgebildeten Sammelwerk in russischer Sprache (St. Petersburg bei Pluchard 1853) findet sich ein längerer „Beethoven" überschriebenen Aufsatz von J. Mann, mit in den Text aufgenommenen Ansichten von Beethovens Geburtshaus und Monument. Das Biographische ist eine Uebersetzung, ohne Angabe der Quelle, von Beethoven et ses trois styles. Man hätte eben so gut stillschweigend den kritischen Theil jenes Buches mitnehmen können. H. Mann hat demselben seine Ansichten vorgezogen, die wir übersetzen, weil sie recht einleuchtend beweisen, wie ohne eine rationelle Unterscheidung in Beethoven Alles Konfusion ist. Es heißt p. 283: „Die ersten Werke Beethovens, Variationen, Sonaten, Trios, Quartette, Konzerte, die ersten beiden Symphonien gehören ihrem Wesen nach der von Haydn und Mozart der Instrumentalmusik gegebenen Richtung an. Die Frische, die Fröhlichkeit, der Humor Haydn's, die zarte, ansprechende Empfind-

samkeit Mozarts erweckten anfangs das ganze Mitgefühl Beethovens. Diesen Einfluß kann man sogar in vielen seiner späteren Werke verfolgen, in der achten Symphonie, in dem herrlichen B Dur-Trio. Mozart und Haydn gingen früh zur religiösen und dramatischen Richtung über. Diese ersetzte für Beethoven die Instrumentalmusik. Die Figur wurde breiter, reicher, voller. Die Akkorde (soll wohl heißen Harmonie) gewannen durch eine verständige Anwendung und Disposition der Töne (?) eine größere Annehmlichkeit für das Ohr als die frühern, bloßen Verdoppelungen gewähren können. Die Melodie wurde deutlicher (?), charakteristischer, reliefartiger, durch effektvolle Anwendungen der Oktaven (?). Der musikalische Gedanke, das Gefühl, erscheinen majestätischer, gewaltiger, hinreißender. Die Orchesterkompositionen Beethovens sind eben so reich und tief in ihren Ideen als seine Quartette und Compositionen für Pianoforte."

Stärker hat noch Niemand Grundbegriffe konfundirt. Das Trio op. 97, die achte Symphonie, sollen etwas Haydn-Mozartsches haben! Wahrscheinlich weil eine Menuett in der Symphonie vorkommt! Was kommt denn aber im Trio vor? Jene Menuett ist ja nur die Verneinung der alten Menuett in der Betonung jedes Takttheils, in der ganzen Behandlung des Stoffes, in dem Strauß, den die Violoncells und das Horn im Trio bestehen. H. Mann hätte es besser bei seiner unbestreitbaren Bemerkung bewenden lassen: „Die Orchesterkompositionen Beethovens sind eben so reich und tief in ihren Ideen als seine Quartette und Compositionen für Pianoforte."

Obwol daran jemals gezweifelt worden? Da H. Mann sehr gut aus dem Französischen ins Russische übersetzt, so hätte der Verfasser gern eine Uebersetzung folgender Stelle seines Buches über die Minuett der achten Symphonie gelesen: **Le Menuet de la 8e symphonie rappelle les duègues travesties de nos ballets qui en laissant tomber leur défroque montrent la fée. On reconnaît à l'entrée de la trompette dans la 2de partie de ce menuet entouré des prestiges de la grande instrumentation de Beethoven, un nouvel ordre de choses. L'ancien menuet et sa petite queue soupondrée croula à jamais au cri de victoire jeté par cette trompette."** Blaßt und ihr blaßt sie weg!

* * *

Aus der allgemeinen russischen Literatur sind der Fürst Odojewski und der Graf Solohub zu nennen, weil sie musikalische Stoffe, namentlich Beethovensche, behandelt haben. Beide Schriftsteller gehören der russischen Literatur an, die man die neue nennen kann, weil sie manches Neue in Formen, in Erfindung neuer Worte, mit Glück versucht hat.

Auf die russische wissenschaftliche Sprache hat eine Sprache, welche von jeder gelehrten Bildung in Rußland unzertrennlich ist, hat die deutsche Einfluß gehabt, wie auf den Roman, die Novelle und das Feuilleton die französische. Keiner von beiden bedurfte die russische Sprache. Ungezählte Reichthümer mit Ursprünglichkeit verbindend, wäre die ebenso kräftige, als milde und geschmeidige russische Sprache vielmehr besser auf ihre so reichlich fließenden slavischen Quellen zurückzuführen gewesen.

Für die Behandlung musikalischer Stoffe galt, als der Fürst Odojewski die Novelle: „Das letzte Quartett von Beethoven“ herausgab (1844), noch ziemlich allgemein Hoffmann als Muster. Als bedeutender Dilettant in Composition, Klavier- und Orgelspiel war der Fürst durch sein

Musikleben in Bach, den er, vielleicht weil die Franzosen den Gegenstand als über ihren Begriffen liegend *) noch nicht verdarben, meisterhaft geschildert hatte, darauf hingeführt, sein Votum über Beethoven zu verlautbaren.

Vor zwanzig Jahren, wo die größere Hälfte der Beethovenschen Werke noch unverstanden war, wußte man auch in Rußland nichts Besseres zu thun, als dem klaren, sich selbst so hoch bewußteu Geiste des großen Mannes eine Art musikalischen Wahnsinns anzudichten. Erscheinungen wie die Chorsymphonie, die zweite Messe, die letzten Sonaten und Quartette waren nicht anders unterzubringen, wo man den ersten Buchstaben nicht verstand, weil man ihn nicht verstehen konnte. Man sah in Beethoven einen musikalischen Lear, weil man den zu seiner Persönlichkeit gekommenen Dichter nicht sehen konnte, von dessen letzten Werken man, und nicht nur in Petersburg, weder etwas wissen noch ausführen wollte, weil sie gegen die Macht der Gewohnheit in der Form verstießen. Auch der Mensch in Beethoven sollte nun etwas von dem Ungeheuerlichen, man möchte sagen, von dem Burschikosen an sich gehabt haben, unter dem deutsches Leben dem Auslande gegenüber zuweilen erscheint. Wo man den urmächtigen, deutschen Geist nicht verstand, dachte man sich einen guten deutschen Studenten in seiner abentheuerlichen Behausung, in seiner abentheuerlichen Kleidung, in seinen abentheuerlichen

*) Daß Gounod mit Geschick dem ersten Präludium des wohltemporirten Klaviers eine Violoncellstimme hinzugeschrieben, ist eher ein Beweis für diese Behauptung, als einer gegen dieselbe.

Sitten, und die Farben wurden um so greller, je mehr man selbst dem eleganten Leben der höchsten Kreise angehörte, welche der wilden Insel, auf dem das Burschenleben seine Paläste baut, so fern liegen.

Und wenn der Satan auch die Betten führet,
Legt er auf ebner Erde sich zur Ruh
Und deckt sich, wenn's dem würd'gen Alten frieret,
Genügsam mit der Kammerthüre zu.

(Der alte Bursch von Karl Petersen,
siehe oben Dorpat.)

Würde, künstlerisches Selbstbewußtsein hatten, unbeschadet aller Genialität, jeden Schritt in dem äußerlich wie innerlich anständigen Leben Beethovens bezeichnet. Die Novelle des Fürsten Odojewski spricht von einem beklommenen Zimmerchen mit einem Verschlage, einem Bett mit zerrissener Decke, auf das sich Beethoven setzt, einigen Haufen Notenpapier und den „Ueberbleibseln" eines Pianoforte als Möbel.

Den ihm von Cramer, Ries und Moscheles geschenkten Brandwoodschen Flügel, einen der schönsten der Zeit, wie Cramer dem Verfasser 1829 in London versicherte, besaß Beethoven bis an sein Lebensende. Nach seinem Tode kaufte ihn aus der Auktion im Sterbehause des Dichters der Wiener Banquier Sina. Er ist jetzt im Besitze von Franz Lißt. Eine Anwendung des Ungeheuerlichen Hoffmannscher Gestalten auf Beethoven brachte die Gefahr, den Kunstmärtyrer zu einem Callotschen Bettler in sublimen Lumpen zu drapiren, der Beethoven zu keiner Zeit seines Lebens, am wenigsten wenige Stunden vor seinem verklärten, von der Theilnahme einer

ganzen großen Stadt umstandenen Tode gewesen war. Beethoven ist nie ohne Halstuch in einen Quartettzirkel getreten, um nach einer Miethwohnung zu fragen; ihn begleitete nie ein Frauenzimmer, am wenigsten eine Schülerin, deren er nie gehabt, noch weniger, wo möglich, eine, die ihn mit ihrer Hände Arbeit ernährt hätte und ihm ein Glas Wasser reichen können, das er für köstlichen, königlichen Rheinwein zu trinken vermocht (p. 158, 162 des zweiten Bandes der sämmtlichen Werke des Fürsten Odojewski).

Das verstand Beethoven besser und ein feiner Schellfisch war sein Lieblingsgericht (Schindler, Seite 264).

Die vom wahren Genie unzertrennliche, von dem Studium der Kunst genährte Besonnenheit, wie Hoffmann sagt, keinen Augenblick verließ sie Beethoven; sie, kein Frauenzimmer, keine Louise mit Händearbeit und einem Glase Wasser als Labetrunk, war seine Begleiterin auf der Dornenstraße des Lebens.

Indem der Fürst Odojewski, wie der Graf Solohub, der in der reizenden Novelle: „Die Kaloschen", Beethoven in der Straße ein Thema an ein Haus schreiben läßt, Pariser Quellen, Alphonse Karr, J. Janin, folgten, vergaßen sie, daß die Angaben französischer Tagesschriftsteller die Präsumtion des Gegentheils für sich haben.

Der Styl des Fürsten Odojewski versteht es, elegant zu sein, ohne sich von der losen französischen Speise anfechten zu lassen. Schon in dieser Beziehung zeichnet sich derselbe vortheilhaft aus. Er geht mehr auf slavische Quellen zurück.

In einer interpretativen Beurtheilung des Gehaltes Beethovenscher Instrumentaltexte hat sich der Fürst leider nicht versucht, so viel er als Poet und gründlicher Musiker dabei vor Anderen voraus gehabt hätte.

Eine äußerst hervorragende Erscheinung in der neuen russischen Literatur ist der Graf Solohub, vorübergehend musikalischer Schriftsteller.

Nicht ohne Folgen für sein herrliches Talent der Erfindung, der Beobachtung, der Beherrschung einer immer geschmackvollen Form, studirte der Graf in Dorpat, war er damit veranlaßt, deutsches Leben in seinen charakteristischen Momenten zu durchdringen und in wahrhaft meisterhaften Erzählungen für Rußland nieder zu legen.

Die Erfindung hat in Solohub eine Innigkeit, die man deutsch nennen darf. Als Beobachter ist er nicht zu täuschen, jeder Bewegung der Seele kommt er auf den Grund. Sein untrüglicher Geschmack bringt den Leser über die Wahrheit der Beobachtung aber nie zum Erröthen. Nur selten und ausnahmsweise wurde in der Novelle und Erzählung eine Originalität erreicht, wie in der Schilderung der Schumacherwohnung, in welcher der Handwerker dazu kommt, der Kunst die Ehre zu geben. Eine Saite des unter Thränen lächelnden Humors, wie sie von Niemandem angeschlagen worden, wenige Zeilen, die mehr über das Wesen der Kunst sagen, als ganze Bände von Aesthetiken. Damals war Mendelssohn in Petersburg an der Tagesordnung. Der in den „Kaloschen" vorkommende Pianist spielt konsequent das G Moll-

Konzert und geht die zweite Violine um ihre gütige Mitwirkung an. Diese zweite Violine ist der uns bekannt gewordene Böhm. Nur gnädiger, etwas weniger auf den ersten Pult im Orchester, auf seine Stellung klopfend, war der treffliche Mann, als er anonym in der Novelle geschildert worden, deren Knotenpunkt in einem Paar bei dem bedrohten unmusikalischen Ehemanne durch den Künstler verwechselten Kaloschen liegt.

Ohne Nachahmung, genial, stellt sich der Graf Solohub auf die Höhe Hoffmanns in der Beurtheilung der Kunst im Leben, wenn ihm auch die Würdigung des Lebens in der Kunst nicht ebenso geläufig ist. Eine unübertreffliche Figur ist der Stimmer, die kluge Person des musikalischen Mittelstandes.

In der Novelle: Zwei Augenblicke (Minuten), deren Persönlichkeiten Russen in Paris sind, beschreibt Solohub die C Moll-Symphonie von Beethoven bei Gelegenheit einer Aufführung derselben im Konservatorium. Wir versuchen eine Uebersetzung der Schilderung (1845), welche als interpretative Beurtheilung des geistigen Gehalts wenig zu wünschen übrig ließe, wenn der gemüthtiefe Novellist das Andante ungetrübter verstehen wollen, ihm das Geheimnißschwere, Geisterhafte des dritten Satzes nicht ganz entgangen wäre. Die Schönheiten des Styls wiederzugeben, versuchen wir nicht.

„Tschesmin, seine Gräfin und die Fürstin verabredeten, das Konzert im Konservatorium zusammen zu besuchen.

Es giebt Augenblicke im Leben, in denen die Musik stär-

ker wirkt, weil sie unser Gefühl und die uns gerade beschäftigenden Gedanken in einen Ausdruck verschmilzt. Die Gräfin konnte kaum den Tag des Konzertes erwarten. Sie waren drei in der Loge. Die beiden Frauen saßen nebeneinander, Tschesmin hinter der Gräfin. Das Publikum wartete andächtig des Anfangs der C Moll-Symphonie. Endlich gab Habeneck das Zeichen. Das Orchester brach los! —

Es waren dumpfe Schläge, die man hörte; eine mit Schrecken erfüllende Herausforderung des Schicksals. Sie stiegen und fielen, diese Gefühle des Schreckens, da, ja! da schwebte hoch über ihnen eine luftige Melodie, ein Gesang der sorgenentfesselten Seele, der glücklichen ohne Leidenschaft, ohne Pein, der zufriedenen, unschuldsvollen, der unter den Kämpfen des Lebens, der unter Seufzern jauchzenden! —

Die Gräfin war ganz Ohr.

Das Orchester schwieg und fing wieder an.

Eine helle, tief in's Herz dringende Stimme wurde laut im Orchester, die Stimme des Geliebten, wie sie, unzufrieden mit der Erde, nach dem Himmel fragt. Ein Strahl der Hoffnung durchdrang die Stimme, die Ueberzeugung von einem Besseren. Aber das Schicksal ruht nimmer. Das Leben mit seiner Giftatmosphäre steht ihm dabei wacker zur Seite und den Flug der Seele hemmt mit eisernem Arme die Wirklichkeit. Der Kampf gegen das Leben entbrennt; Kummer, Hindernisse, Verhältnisse, das Jammerheer des Lebens macht sich geltend, wälzt sich wie Blei auf das arme, zerissene Herz.

Die Gräfin athmete kaum.

Das Orchester schwieg, um noch einmal anzufangen.

Da sah man die Feinde der Seele sich schaaren, das Gerede, den Leumund ihre Opfer verfolgen. Wie sie sich ihre Giftreden zuflüstern, wie sie sich mühen, wie sie in ihr dämonisches Lachen ausbrechen! — Die Reihe ist an ihnen. Sie wollen nichts verlieren. Wie sie sich ihres Festes freuen! Wie sie wühlen, graben, laufen und rennen, um die vom Ringen erschöpfte Seele ganz zu vernichten. Da erhebt sich diese in all' ihrer Kraft und Herrlichkeit, schüttelt mit Verachtung das Gewürme ab. Die Triumphstimme der Freude erschallt, die ganze Natur vereint sich zu einem Siegeshymnus des Ruhmes, der Liebe. Die Seele hat gesiegt! — Ihr öffnen sich die Himmelspforten. Ihr glänzt die Erde. Der Feind vermag nichts gegen sie — sie siegen, alle Welten, alle Geschöpfe, Alles was war, Alles was sein wird, Alles was dem Leben gehört, Alles was für Liebe und Leben geschaffen wurde."

Der Graf Solohub ist der erste Schriftsteller, der die vier Sätze der C Moll-Symphonie in einen physischen Zusammenhang unter sich gebracht hat. Hoffmann sagt nur vom Finale: „wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters".

Das von Solohub gebrauchte Bild der Seele als Persönlichkeit ist ein edles, der unsterblichen Dichtung Beethoven's würdiges. Der Verfasser der Kaloschen, der Apothekerin, der großen Welt, der beiden Studenten, des Tarantas brauchte nur auf andere Symphonien von Beethoven in weiter gehenden Ausführungen zn kommen, um das Beste zu geben. Ohne

persönliche musikalische Betheiligung, hat ihn der Geist der Sache weiter geführt, hat er auf einer Druckseite in der interpretativen Beurtheilung eines großen Beethoven-Textes eine ganze Anzahl technisch-musikalischer Schriftsteller überboten. Sollte das nicht einen Beweis aus dem Leben liefern für die im ersten Abschnitt dieses Bandes vertretene Ansicht des relativen Werthes musikalischer Technik, wo man in der Musik an den Geist, nicht an das Skelett kommen will?

Wir nennen noch Kriloff, dessen Fabel: das Quartett die im Leben so oft unberechtigt in Anspruch genommenen ersten Plätze in einer musikalischen Form persiflirt. Es giebt kein schöneres den Musen in einer Persönlichkeit geweihtes Monument, wie das des großen Fabeldichters im Sommergarten zu St. Petersburg, von der Hand des Livländers Baron Clodt von Jürgensburg. Ein grauer Marmorblock mit einem Bronze-Gürtel in der Hälfte, der die Hauptfabeln in ihren karakeristischen Figuren darstellt, die kolossale Figur des Dichters in sitzender, nachdenklicher Stellung auf einem Feldstein trägt. An einer Ecke fehlt denn auch nicht das Quartett, der Bär am Violoncell, der Widder an der Alt-Viola, deren Saiten, nicht ohne Absicht, der glatte Schweif des kühn mit dem Bogen in die Luft greifenden Affen mit dem rechthaberischen Gesichte bedeckt. Diesen Affen (Violino primo) entzückt offenbar eine eigene Composition, die ihm bis an die Sterne zu reichen scheint. Die zweite Violine versteckt das Gewebe von Ideen deren Spitzen hier auftauchen. Der Verfasser begegnete Kriloff viel in den hohen Musikkreisen Petersburgs. Die Quar-

tette von Haydn und Mozart galten ihm viel, die Beethoven'schen mehr. In Beethoven sind mehr Naturstimmen, aber man muß sie heraus zu hören verstehen, sagte einmal der Greis mit dem mächtigen, gedankenschweren Kopf. Wenn Böhm oder der General Lwoff sein Lieblingsquartett (C Dur mit der Fuge) spielte, so schien Kriloff in ein wahrhaft bodenloses Nachdenken zu versinken. Er sagte einmal: die „Introduktion spielte wol in Mitten der Erdkugel." Kriloff hatte die Absicht in einer Fabel mit musikalischer Spitze, den musikalischen Füchsen das Fell vor Beethoven auszustäuben. Der Tod hielt seine Hand auf.

* * *

Beethoven in Moskau.

Anders wie in Petersburg, sieht es mit der Musik in Moskau aus. Die Attraktionen, welche Petersburg durch die Eisenbahn übt, die beide Hauptstädte Rußlands, die alte Krönungs- und Zarenstadt mit 375,000 Einwohnern und die Residenz bis auf dreißig Stunden genähert, sind so groß, daß sie auf die Kunst nicht ohne Rückwirkung bleiben können.

Ein gutes Orchester, von dem sich mancher wackere Künstler nennen ließe, bieten zwar die beiden Kaiserlichen Theater, diese Kräfte werden aber weder von Privatpersonen, noch von Vereinen für die Symphonie benutzt In Konzerten einheimischer Solospieler, deren Zahl eine sehr viel geringere, als in Petersburg ist, kommen gewöhnlich nur einzelne Symphoniesätze vor. An der bösen Gewohnheit, Symphonien zu zerstückeln, um hier einem Hämmerlinge, dort einem Bläser oder Streicher eine Folie zu bieten, haben reisende Virtuosen nichts geändert.

Die Gesellschaft des Moskauer Adels (Divoraenskoje Sobranie) giebt ihren Mitgliedern während der Fasten, wo die Theater in Rußland geschlossen sind, einige Gratiskonzerte, die

nicht theuer zu stehen kommen, da einheimische wie fremde Künstler des schönen Saals zu ihren Konzerten bedürftig sind und ihre Mitwirkung gegen eine Bewilligung desselben gewähren. Hier war somit die beste Gelegenheit gegeben, etwas für guten Geschmack in guter Gesellschaft durch gute Musik zu thun. Aber auch hier sind meist nur Symphoniesätze und die beliebtesten Opern-Ouvertüren gehört worden, weil es in Moskau an einem von der Muse geliebten Heerde fehlt, von dem allein so etwas, wie in Petersburg von den Grafen Wielhorski und dem General Lwoff, ausgehen und geleitet werden kann.

In Moskau läßt sich nur mit Mühe, über große Entfernungen der beispiellos ausgedehnten Stadt, ein Trio zum Pianoforto zusammen bringen. Ein festes, regelmäßiges Streichquartett besteht nicht und fände nicht genug Interesse im Publikum, das sich lieber ein Eisenbahnbillet nach Petersburg nimmt. —

Grassi und Pahl (aus Riga) sind tüchtige Geiger, von Lutzau (aus Riga) und Schmiedekampf gute Violoncellisten.

Grassi hat einen hübschen Ton und italienische Gewandheit.

Pahl trug mehrmals die große A Moll-Sonate von Beethoven, für Piano und Violine öffentlich vor, und würde gut Quartett spielen, wenn dazu Gelegenheit wäre. Dazu gehören aber nicht nur die vier ausführenden Personen, es gehört dazu vor Allem eine Gewöhnung an gute Musik, aus der allein die nähere Vertrautheit mit dem Repertoir hervorgeht. Und wenn die Gebrüder Müller sich ein Paar Male im Jahr in Moskau

an den Quartetttisch setzten, es wäre damit noch nichts für eine gründliche Pflege der Kammermusik gewonnen.

Wie der wahre Komponist nur aus dem großen Ganzen seiner geistigen Erwerbungen, aus einer Kunstnothwendigkeit eine Komposition schöpft, soll sie anders von Bedeutung, keine flüchtig vorübergehende Erscheinung sein; so hat alle kollektive Ausführung von Musik, in ihren Erfahrungen, in ihren Ueberzeugungen die Lieblinge nicht außer allem Zusammenhange mit dem Ganzen der Kunst, das erste Beste zu wählen.

Was in Moskau im Allgemeinen zu wenig für die Symphonie geschieht, thut der Kapellmeister am Theater, Stutzmann einmal jährlich in seinem Konzert zu viel.

Drei Symphonien (Haydn, Mozart, Beethoven) auf einmal, wie in der Fastenwoche 1855, ist des Guten zu viel, wo nicht einmal eine Probe statt findet, und viele Proben noch nicht hinreichten, auch nur das Mittelmäßige zu leisten.

Eine Symphonie, die gut ginge, wirkte gewiß mehr, als drei schlecht ausgeführte.

Mortier de Fontaine hat 1855 in Moskau das G Dur-Konzert von Beethoven, die Phantasie mit Chor, und die Riesensonate op. 106 öffentlich hören lassen. Es steht zu hoffen, daß die Bestrebungen dieses großen „Beethoven-Werber's" schon in seinen Schülern Früchte tragen werde.

Von den Pianisten der Stadt, in welcher Field seine Tage beschloß, sind Honoré, ein solider französischer Klavierspieler, und Rheinhardt, der beste Schüler Field's, zu nennen. Letzterer hat eine schätzbare Sammlung von Pianoforte-Compositionen

in Moskau stechen lassen, wahre „Blumen-Frucht und Dornenstücke", welche von den ersten Fingerübungen bis zu den letzten Virtuosenauswüchsen auf dem neumodischen Pianoforte reichen und eine Pianoforte-Bibliothek von zwölf Foliobänden in vierundzwanzig Theilen bilden, ein Handbuch des Klavierspiels mit vollkommen ausreichendem Material, für alle Stadien des Adepten. Das Sammelwerk hilft einem Bedürfniß ab, indem es dem Lehrer eine immer schwierige Wahl, dem Schüler größere Ausgaben erspart, da für den Preis des Werkes (25 R. S.) sich noch nicht die Hälfte des in dasselbe Aufgenommenen kaufen ließe. Hier war des Werks zu erwähnen, weil es das Unternehmen eines vielerfahrenen russischen Musiklehrers ist, das in der musikalischen Literatur des Auslandes nicht seines Gleichen hat. Das Werk führt den Titel: „Anthologie musicale instructive, par Jean Rheinhardt. Das System der Anordnung ist folgendes: 1. Gammes et Exercices préparatoires. 2. Piéces progressives pour la lecture, suivies 6 mélodies de Solinelli. 3. Etude de velocité. 4. Exercices journaliers (en 3 suites). 5. Collection d'études (en 3 suites). 6. Choix de variations (en 3 suites). 7. Fragments de Sonates (en 3 suites). 8. Fragments de Concerts. 9. Fragments de Fantaisies. 10. Collection de fugues. 11. Nocturnes et autres piéces de salon. 12. Fragments de morceaux à 4 mains.

Von Beethoven sind die Sonaten op. 26, 27 N. 2 und die Phantasie op. 77 aufgenommen. Ein ausgezeichneter Lehrer hat Rheinhardt die bekannte Fuge in C Moll aus dem

wohltemporirten Klavier so stechen lassen, daß verschiedene Farben (blau, roth) den jedesmaligen Eintritt einer Stimme bezeichnen, eine Art anatomischen Fugenapparates, der seines Nutzens bei'm Unterricht nicht verfehlen kann und Nachahmung verdiente.

Dubuque in Moskau, ein geschickter Pianist, ist Arrangeur nach der neuen Art. Er hat ein Andante von Mozart in dieser Weise herausgegeben, Beethoven-Arrangements sind in Moskau nicht erschienen. —

Vor einigen zwanzig Jahren schrieb man der Augsburgischen Zeitung aus Rom, wie ein deutscher Pianist dort, zum ersten Mal seit Gründung der ewigen Stadt, das Quintett von Mozart für Pianoforte und Blasinstrumente im Saale des Kapitols (wo es hingehört) produzirt. Lißt hatte in Rom viel Mühe für das Septett von Hummel die begleitenden Stimmen zusammen zu suchen.

Da steht es besser um die Musikverhältnisse in Moskau, wo die Orchestermittel bedeutender sind, als die mit ihnen erzielten Resultate.

Noch in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts besaß Moskau die reichsten musikalischen Mittel. Die durch ihr Zusammentreffen in Rußland bestimmte Genealogie großer Geiger, die jahrelang in Moskau lebten, ist folgende. Pugnani, der große Lehrer des großen Viotti, Viotti selbst, Rode, Baillot, welche viele Schüler in Moskau bildeten; Lafont, Jarnowick (ein Böhme), Tietz, Fränzel. Zu diesen Virtuosen kam eine italienische Oper, die den Don Juan vortrefflich gab und ein

ausgezeichnetes Orchester besaß, von dem Costi zu nennen ist, der von allen Fagotisten Europas seinem Instrumente den schönsten Ton abgewann, der bis jetzt auf dem Fagott bekannt geworden. Diese Mittel wurden in großen musikalischen Häusern angebaut und verbreiteten sich dadurch auf weitere Kreise. In der durch ihre Gastfreundschaft in einem äußerst entwickelten geselligen Leben sprüchwörtlich gewordenen „goldkuglichen“ alten Zarenstadt standen damals an der Spitze der Kunst in gesellschaftlichen Kreisen die Grafen Wielhorski, die Lwoffs, der Feldmarschall Fürst Soltykoff. Ein Lebensbild der wie Rom über malerische Hügel verbreiteten, großen Stadt zu geben versuchte der Verfasser in seinem Buche: Aus dem Tagebuche eines Livländers (Wien bei Gerold).

* * *

Beethoven im übrigen Rußland.

Eine Person reicht oft hin, musikalische Zustände zu veranlassen, wo sie sonst fehlen würden. Bei dem bleibenden Aufenthalt des berühmten Biographen Mozarts Oulibischeff in Nischei-Nowgorod ist es natürlich, daß dieser in der Kunst bewanderte Kritiker, selbst Violinspieler, auch selten eines Quartetts entbehrt hat, wozu er schon durch seine Studien hingeführt wurde. Was und wie viel in Nischei für Beethoven geleistet worden, ist dem Verfasser unbekannt.

Im Allgemeinen ist von Rußland zu sagen, daß man in den ersten zwanzig Jahren dieses Jahrhunderts bei dem höheren russischen Adel häufig vollständige Orchester auf den größeren Besitzungen im Innern antraf, welche, gewöhnlich von deutschen Kapellmeistern geleitet, aus einheimischen, durch sie gebildeten Instrumentalisten zusammengesetzt waren. Diese Beispiele sind seltener geworden, seitdem das Familienleben des hohen Adels weniger auf dem Lande verläuft.

Es finden sich indeß ihrer mehre. In Pskow besitzt der Adelsmarschall Gruschetzki ein Orchester von 18 preußischen Musikern unter Spohr, eben so tüchtig als Dirigent wie als

Klarinettist. Das Orchester spielt den ganzen Beethoven im Kleinen. In Pskow lebt der Domainenhofs-Direktor Wladimir Lwoff, ein Bruder des Generals Alexis Lwoff und tüchtiger Violinspieler. Die anderen Gebrüder des Generals (Senators), den wir in St. Petersburg fanden, sind der General-Lieutenant Peter Lwoff in Kasau, Quartettspieler, der Staatsrath Leonid Lwoff, Domainenhofs-Direktor in St. Petersburg, nach dem Tode von Hofrath Wilde als tüchtiger Altist in das Quartett seines Bruders getreten. Mit seiner Erlaubniß führt der Verfasser, als Beleg für russische Musikzustände, folgendes an. Im Dezember 1855 machte Leonid Lwoff eine Geschäftsreise zum Bruder in Pskow, wo er Abends spät eintraf, seinen Violinkasten aus dem Wagen heben lies und noch in der Nacht die vier Violin-Trios von Beethoven (op. 3, op. 9) mit dem Bruder und dessen Violoncellisten spielte. Den andern Morgen kam dieses Trio, von den Gliedern des Gruschetzkischen Orchesters unterstützt, zum Septett von Beethoven, Quintett von Mozart für Klarinette und Bogeninstrumente, zur zweiten Beethovenschen Symphonie, worauf Leonid Lwoff seine Reise schleunigst fortsetzte. Die Unterhaltung des genannten Orchesters kostet 300 R. Silber monatlich, es wird auf einen Tag für 150 R. Silber gemiethet. Der Gewinn bleibt den Musikern.

Das älteste Privatorchester besitzt der Civil-Gouverneur von Pensa, Pontschoulizew, unter der Leitung Otto Gerkes, Bruders des Pianisten dieses Namens in Petersburg, Violinsolisten. Die Musiker sind Landleute, denen ihr kunstsinniger

Herr die Freiheit und von Kindheit auf eine angemessene Erziehung gegeben. Sie geben Konzerte zu ihrem Besten. Es sind ihrer 40 wackere Instrumentalisten.

Zwei Orchester, jedes von 40 Personen, findet man bei dem reichen Grundeigenthümer Tarnowski, in Poltawa. Die Musiker sind gleichfalls in Freiheit gesetzte, entsprechend erzogene Landleute. Diese beiden Orchester werden für 300 R. Silber den Tag, jedes, vermiethet. Der Gewinn bleibt denselben. In Simbirsk besitzt der Graf Tolstoy ein Orchester von 25 Personen, das in seinen Leistungen indeß hinter dem Orchester von 35 wohl eingeübten einheimischen Musikern des großen Grundeigenthümers Schepeleff im Wladimirschen Gouvernement zurücksteht. Letzterer unterhält auf seinem Landgute Wiksa bei Murum eine Privat-Oper, welche in letzter Zeit Robert den Teufel und Norma gegeben hat. Eine solche Oper bestand viele Jahre im Charkowschen Gouvernement, auf den Gütern des mit einer Fürstin Lwoff vermählten Grundbesitzers Horwath. Alle genannte Privat-Orchester, mit Ausnahme des mehr für Ball- und Tafel-Musik-Zwecke organisirten Orchesters des Grafen Tolstoy, spielen vorzugsweise das Beethovensche Repertoire.

Ein Orchester besteht auch in Saratow bei dem Adelsmarschall Bachmetieff.

In Petersburg zu einem Violinspieler gebildet, der die Dilettantengrenze überschritt und sich an die größeren Quartette Beethovens wagte, in Styl und Manier aber zu der neuen Schule, zu Haumann neigte, hat Bachmetieff viele Com-

positions=Versuche (Manuskripte) besonders für prinzipale Violine mit Orchester gemacht. Sein Orchester wird viel von ihm für Beethoven benutzt.

Ein Abkömmling der fürstlich griechischen Familie der Skanderbeg, Castriot Skanderbeg, der sich auf seinem Landsitze Horodetz, im Mohilewschen Gouvernement, viel mit Musik beschäftigt, hat den glücklichen Versuch gemacht, vier seiner Leute, denen er eine entsprechende Erziehung angedeihen lassen, unter der Leitung des tüchtigen Musikers Becker (jetzt Musiklehrer in Petersburg am Kaiserlichen Lycee) zu einem Quartett heranzubilden, dessen Leistungen sehr genügend sind. Alle 16 Quartette von Beethoven, selbst die Quartettfuge op. 133, sind die Aufgabe, welche Fürst Castriot an sein Hausquartett stellt, das aus folgenden Personen besteht: Semen Iwanow, 21 Jahre alt (erste Violine) Michail Michailoff, 24 Jahre alt (zweite Violine), Ossip Andrejeff 25 Jahre alt (Viola), Conon Wassiljeff, 27 Jahre alt (Violoncelle).

Diese Mohilewschen Landleute wären die einzigen in der Welt, welchen Alphonse Karr's Quartettabentheuer mit Beethoven zustoßen können.

Bemerkenswerth sind die ausdauernden Bestrebungen des Fürsten, in Beethoven zu experimentiren; er hat sämmtliche Symphonien und Ouvertüren, die Sonate op. 106 zu Pianoforte=Quintetten arrangirt, (2 V. Alto, V.celle) und zu einer immer vollkommneren Ausführung zu bringen gewußt. Der bekannte Musikdirektor Hiller in Köln hat sich sehr günstig über die Quintett=Partitur der Sonate op. 106 geäußert

und namentlich hervorgehoben, wie der Individualität der angewandten Instrumente Rechnung getragen worden. Es wäre zu wünschen, daß diese Arrangements, besonders das der Sonate op. 106, bei der viele Schwierigkeiten zu überwinden waren, im Stich erschienen. Der Fürst hat auch selbst Manches geschrieben.

Zu erwähnen ist noch von Privat-Kapellen das Ball-Orchester des Fürsten Jussoupow in Petersburg, das dem Verfasser einmal recht artig eine Symphonie von Mozart (C Dur mit der interessanten Introduktion) vorspielte.

In Kiew, mit 48,000 Einwohnern, wo in den ersten Monaten des Jahres die Gutsbesitzer mehreret Gouvernements in großer Zahl sich zu versammeln pflegen, um ihre Geschäfte abzuschließen, war immer Liebe für Musik. Reisende Virtuosen besuchten Kiew oft zu dieser sogenannten „Kontrakt-Zeit". So erschien Schupanzig in Kiew und sprach hier schon früh von Beethoven in Wien. Rode, Baillot, Lafont, Romberg, Hummel nahmen den Weg aus Deutschland über Mitau und Riga nach St. Petersburg und verließen Rußland über Moskau und Kiew.

In Charkow (25,000 Einw.) versammelt schon viele Jahre der Fürst Nikolaus Galitzin, dem drei der letzten Quartette von Beethoven und die Ouvertüre op. 124 gewidmet sind, ein Quartett und Orchester um sich. In Konzerten zu wohlthätigen Zwecken hat der Fürst über vierhundert Male auf seinem Instrumente (Violoncell) mitgewirkt.

Odessa, mit über 71,000 Einwohnern, hat eine italienische

Oper. Ob die Musikzustände dabei gewonnen, mag man folgendem Brief entnehmen:

„In zwanzig Jahren, die ich hier bin, hat man zwei Mal die zweite Symphonie von Beethoven zu geben versucht. Es gab einen Klavierstimmer in Odessa, der auch noch Tänzespieler, Sänger, Notendrucker und Daguerrotypist war, und vor ein Paar Jahren ein Konzert arrangirte, in dem er die Variationen von Herz über die Romanze aus Joseph vortrug, eine Arie aus der Semiramis sang und zum Schluß die Pastoralsymphonie ankündigte. In der einzigen Probe fanden sich viele Dilettanten und Künstler ein; es wurde furchtbar gehudelt, aber der Klavierstimmer, der mit einem Endchen Steatinlicht dirigirte, brachte Alles glücklich zu Ende. Nun kam die Aufführung. Das Orchester hatte sich richtig wieder eingefunden und Alles hielt so ziemlich bis zum Sturm zusammen. Da aber brach ein Panique unter das Orchester und unbemerkt stürzten nach und nach Violinen, Bratschen, Flöten, Hoboen, Hörner und Fagotte ab. Nur die von einem alten, tauben Musiker bediente Pauke und der einzige Konterbaß hielten Stich. Der Klavierstimmer schlägt mit dem improvisirten Taktstock aufs Pult und hinter ihm antwortet gänzliches Schweigen — bis endlich der taube Paukenschläger die wüthenden Blicke, die der Direktor auf ihn schießt, für ein Signal nimmt, und Solo loswirbelt. Ein schallendes Gelächter mit bravi, bravi! antwortet dem isolirten Wirbel und der Klavierstimmer wirft dem Konterbaß in der Wuth sein Licht an den Kopf.

Das ist Alles, was wir von Symphonien gehört haben. Quartette giebt es in Odessa mehrere, auch an die letzten von Beethoven hat man sich gewagt. Im Sommer 1855 vereinigte das Ottetto von Mendelssohn und das zweite Doppel-Quartett von Spohr einen zahlreichen Dilettanten-Kreis, aber wir haben weder ein gutes Violoncell, noch eine gute Violine. Die italienische Oper hat diese Zustände verschuldet. Es werden nur ausnahmsweise gute erste Süjets engagirt, Orchester und Chor schlecht besetzt. Nicht einmal als Bläser für ein Quintett zum Piano sind die Italiener zu brauchen." —

Italiener bekämpfen in der Musik den Geist durch die Sinne und in den Massen bleiben die Sinne Sieger. Das italienische Kunstelement, im Konflikt mit dem deutschen unter nicht italienisch gegebenen Lebensverhältnissen, zu schildern, hat der alte Italiener in Tiek's: „Musikalischen Leiden und Freuden" übernommen. Diese voraussichtliche musikalische Standrede, die schon in der Sprache das Kunstschisma ausspricht, finde hier einen Platz:

„Meine Cara wollte Schülerin sein von Hortensio, in edel großer Manier singen, mit Seele; nicht mehr aus Hals und Kehle, sondern so wie Deusche meinen, aus Gemüth heraus. Gemüth! eine gute deutsche Erfindung, das alle anderen Nationen gar nicht haben. Bis dahin hatte die Gute ihren schönen Ton gehabt, grausame Höhe, hell wie Glas, spitz, laut, mochte Compositeur componiren wie er wollte, brachte er seinen hohen Ton, flugs hatten wir ihn weg, richtig mußte er in seine Passage und Kadenz hinein, hinaufgeschro-

ben, höher und immer höher, da oben dann umgeschwenkt und wieder hinabgepurzelt und Bravo! Bravo! Bravissimo! aus den Logen herausgeschrien, mit Fächern und Händchen geklopft, mia cara sich verneigt, Arme kreuzweis vor der Brust, und keinem Menschen wär's eingefallen, daß monsieur compositeur da hatte Gedanken, zarte Fühlungen hineindrechseln wollen. Aber Hortensio! denk' ich, der Schlag soll mich rühren, wie ich zum erstenmal die seelische Manier in mein Ohr hineinhör! — Keine Passage, keine Uebergänge, keine Triller, singt daher wie ein Kalb, das geschlacht werden soll, pur ohne Manier und Methode. Später will meine zarte Isabelle wieder retour zurück in alte brillante Manier, verflucht Seele und Gemüth, aber war nicht anders, als wenn die Töne wie Besessene durch einander schriem, kochte und zwirbelte oft in der Gurgel, murrte und pfiff, als wenn Satansbrut in dem kleinen Hals mit einander auf Gabel und Besenstiel wie zum Schornstein hinaus auf die liebe Blocksberg fahren und rutschen wollten."

Oeffentlich hat in Odessa von Beethoven Seymour Shiff den ersten Satz der Sonate op. 106, Lißt aus der Sonate op. 26 die Variationen, Sophie Bohrer die Sonaten in Cis und D Moll, Schulhof den ersten Satz aus der Sonate pathétique gespielt.

Zu einem Eingehen auf weitere Musikzustände im Inneren Rußlands fehlt es dem Verfasser an Quellen. Nur so viel läßt sich im Allgemeinen sagen, daß der Adel auf dem Lande, die Beamtenfamilien in Städten nur ausnahmsweise nicht

musikalisch sind; die höheren Beamten in den entfernteren Gouvernementsstädten gewöhnlich einen Theil ihres Lebens in Moskau oder Petersburg zubrachten, ihre Kinder dort musikalisch erzogen, in diesen die Musik in der Provinz fortlebt.

Wo man auf Pianoforten im Innern des Reichs, auf Beethoven stößt, wird man op. 13, 26 und 27, selten andere Sonaten finden; wo ein Violinspieler dazu kommt, op. 24. Den eilf anderen Duetten (op. 12, 23, 30, 47, 96, 102) begegnet man, und nicht nur in Rußland, sehr viel seltener, grade wie Dilettanten im Trio-Spiel das Trio in C Moll op. 1, fortgeschrittenere nur immer op. 97 anbauen. Schüler, die ihren Fuß in Beethoven setzen, sehen in Rußland viel die Sonate in C, op. 2, deren Rondo und erster Satz über Beethoven täuschen und die alte Klavierschule, die „Dusseks", fortzusetzen scheinen. Viel Sinn für Musik, namentlich bessere, ist in Sibirien. Beethoven hat längst den Ural überschritten. In Irkutzk, mit 15,000 Einwohnern, sind sämmtliche Klavierwerke Beethovens in einer von Moskau aus versehenen Buch- und Musikalienhandlung zu finden. Die Wirth'schen, Becker'schen und Schröder'schen Petersburger Flügel kommen nach Irkutzk und Tobolsk, wie in früheren Zeiten die Tischner'schen die Sibirischen Gouvernementsstädte (Sitz der Regierung) versahen. Der in dem klassischen Repertoir der Kammermusik bewanderte Altist, Hofrath Wilde, den wir in Petersburg fanden, wußte aus der Zeit seines Staatsdienstes in der Kanzlei des damaligen General-Gouverneurs von Sibirien viel von tüchtigem Musiksinn, regelmäßigem Quartettspiel und

einem sehr entwickelten gesellschaftlichen Leben in Irkutzk zu erzählen. Nach 1843 wirkte der Bruder des Generals Lwoff, Leonid Lwoff, in Irkutzk in dem genügend ausgeführten Beethovenschen Septett mit und in dem Quintett Mozarts für Klarinette und Bogeninstrumente. Solche musikalische Zirkel versammeln sich gewöhnlich um den General-Gouverneur.

Der Pianist Maler hat ganz Sibirien nicht ohne Vortheil für seinen Beutel bereist, einen Flügel mit sich geführt und in Kiächta, an der chinesischen Grenze, nicht die schlechteste Erndte gemacht. Die französische Violoncellistin, Demoiselle Christiani, kam bis nach Petropawlowsk in Kamtschatka (13,360 Werste von Petersburg, über 1900 deutsche Meilen) und spielte hier die Violoncellstimme zu dem von Dilettanten in ihrem Konzerte ausgeführten Trio von Beethoven in C Moll op. 1. — — — — —

Begegnet man Beethoven jenseits der Behringsstraße, auf der ganzen Ausdehnung der Vereinigten Staaten, so reicht sein Ring um die Erde, umspannt sein Geist sie früher, denn der große elektrische Welttelegraph, welchen kommende Geschlechter vielleicht erleben werden. Von solcher Macht träumte es dem edlen Dichter nicht, als er, von Undank und Unverstand umgehen, in der Altzervorstadt von Wien, wo sie seitdem die Beethovenstraße durchgebrochen haben, die um die Welt führt, seine große Seele dem Urquell alles Geistes zurückgab. —

Ende des zweiten Bandes.







